

شعرية شوقي

قراءة في جدل المحافظة والتجديد

د. محمد السيد إسماعيل



222

إهداء ٢٠١٥
الهيئة العامة لقصور الثقافة
جمهورية مصر العربية

شعرية شوقي

قراءة في جدل المحافظة والتجديد

د. محمد السيد إسماعيل



سلسلة
كتابات نقدية
تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• شعرية شوقى
قراءة فى جدل المحافظة والتجديد
• د. محمد السيد إسماعيل
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2014 م
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: حسام رمضان
• الإعداد الفنى: وحدة التجهيزات
• رقم الإيداع: ٢٥١٢٢/ ٢٠١٤
• الترقيم الدولى: 978-977-92-0003-3
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

222

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

شعرية شوقى

قراءة فى جدل المحافظة والتجديد

المحتوى

مقدمة رئيس التحرير

إن هذا الكتاب يضطلع بمهمة شاقة عسيرة فهو يدور حول جدل المحافظة والتجديد حول شعرية شوقى رائد الإحياء العظيم.ولقد اضطرب النقد والنقاد حول شعرية شوقى اضطرابا عظيما لأنهم ركزوا فيما فات شوقي ولم يركزوا فيما حققه شوقى،ولقد أحسن الدكتور محمد السيد صنعا عندما انطلق من أسس منهجية دقيقة فى كتابه حول شعرية شوقى فرأى أنه ربما (كان من المفيد – لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد – حول شعرية شوقى أن نضع هذه الثنائية في سياق أكثر شمولاً من مجرد نسبة " النص " إلى صاحبه أورغبة المبدع في استعادة مجموعة من التقاليد الفنية القديمة التي ظلت غالبة على مسيرة القصيدة العربية على مدار عصورها المتعاقبة ، وهو ما يمثل طرف الثنائية الأول (المحافظة) ؛ أو استحداث بعض العناصر المحدثة المغايرة لهذه التقاليد [جانب التجديد]؛ وذلك لأن العملية الإبداعية أكثر تعقيدًا من مثل هذا التبسيط الذي يرجع الأمر كله إلى رغبات " المبدع كما لو كان كائنًا متعاليًا يتجاوز واقعه المعيش بمستوياته

المختلفة. ومتطلبات سياقه التاريخي ؛ فالمبدع مهما بلغت درجة تفرده وإبداعيته يظل واقعا تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التي تنسرب إليه من الماضي أو من اللحظة الراهنة التي يعايشها،وتكمن درجة إبداعيته في الحوار الخلاق الذي يقيمه مع هذه التأثيرات،وبهذا الفهم فان تمييز مجموعة من السمات الفنية ووصفها بالمحافظة، أو التجديد هو إخلال ببنية القصيدة، وذلك بسبب التمازج الشديد بين هذه السمات على اختلافها ومن ثم صعوبة الفصل بينها؛ وربما كان المدخل الصحيح لمعرفة القديم والجديد أو الموروث والمحدث تكمن في مقاربة مفهوم الشعر ووظيفته، فالحق أن مدرسة الإحياء التي كان شوقي رمزها الأكبر ظلت بدرجة كبيرة وفية لمفهوم الشعر القديم وصورة الشاعر الموروثة، ولم تحدث الانتقالات المذهبية الرومانسية ثم الواقعية فيما بعد إلا بتغيير هذا المفهوم). والسؤال الجوهرى هنا : هل تغير مفاهيم الشعر ووظائفه وشكوله الجمالية متوقف على مجرد تغير المصطلح النقدى الجمالى مفصولا عن البنية التاريخية والثقافية التى تفرز هذا المصطلح؟

أغلب الظن أنه لم تلق كلمة من الاختلاف والاحتراب والقلق مثلما لقيت كلمة (التأصيل) وفى مواجهتها كلمة (التجديد)،إن كلمة التأصيل ومشتقاتها عن الأصل والأصول والأصالة قد شابها قدر كبير من الغموض والالتباس والعنف والطغيان،وربما حمل هذا الاحتراب الثقافي والجدل الجمالى حول تحديد كلمات مثل: الأصول

والتأصيل والأصالة بعضا من قلقنا الحضارى والثقافي وكثيرا من أزمتنا الروحية والعقلية حول أشكال تجديد وتأصيل أشكال هويتنا وثقافتنا بما يرسم حدود وعينا بذواتنا وإدراكاتنا الممتدة بين حاضرنا وماضينا ومستقبلنا،وفي النهاية كانت كلمات التأصيل والأصول والأصالة والتجديد هى الجهاز المفاهيمى الرمزى الواسع الذى تبلورت فيه وبه جل تصوراتنا ومعاييرنا،وربما قرأنا تاريخ حياة عقولنا فى قراءتنا حياة الكلمات،فالكلمات الكبرى فى حياتنا ليست مجرد دلالات معجمية كمية ساكنة بل تحتقب فى أكنافها وفى طيات هواجسها وهمومها سياقات تاريخية ومعرفية وسياسية مركبة ومتحركة،فالتطور التاريخى للمصطلحات والكلمات لايعنى انقطاع علاقتها بالحركة الجهيدة المستمرة خفية وظاهرة بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها،فالأصل مثل الشجرة الحية المتجددة أصلها ثابت دائم التمدد فى العمق،وفرعها متناسل متجدد فى السماء،ومابين حركات التمدد والتوالد والنماء والانتشار يعترى شجرة التجذر حال تجددها وتوالدها داخل أنساق التاريخ والحضارة واللغة كثير من الانفصالات والاتصالات أى يعتريها كثير من عوالق الغموض وكثير من عوائق النهوض.

ولقد شبت كلمة التأصيل أو البعث الحضارى والجمالى فى النصف الأول من القرن العشرين فى شعرية الإحياء عامة حاملة معها كل هذا القلق،علامة ذلك أنا وجدنا كثيرا من المفكرين والنقاد قد توزعوا

طرائق قددا من التعدد والتناقض والتداخل فى تبينهم ملامح كلمتى التأصيل والتجديد،فمنهم من رأى فى فكرة الأصل مجرد الاستغراق فى جذور الماضى ومنهم من رآها ذوبانا محضا فى حاضرنا أو حاضر الآخرين،وقليل من النقاد والمفكرين من اهتم بفكرتى التأصيل والتجديد فى سياقاتها التاريخة الجدلية المعقدة بين ماضينا وحاضرنا أو ماضى الآخرين وحاضرهم،ومن ثمة فتتوا السياق العميق المعقد للكلمات والمصطلحات،وغابت عنهم فكرة تحقيل المصطلحات وتأثيل المفاهيم،فلم يروا فيها حقولا معرفية وثقافية وجمالية تعتريها كثير من العلائق التداخلية التشعبية البينية من التواريخ والثقافات والأخيلة لامجرد عناصر مركزية حدية متقابلة.ونحن لانستطيع أن نقف على حيوية وكثافة الكلمات إلا إذا وقفنا على حيوية وكثافة الحياة نفسها،ليتسنى لنا رؤية الكلمات والمصطلحات وكافة أشكال الخطابات حرة خلاقة لعوبة فى ساح التاريخ والوجود والحياة..

يقول شكرى عياد (لايمكن أن تعيش فكرة التأصيل إذا سيطر عليها الشعور بالنقص،... ولايستطيع الأديب الخلاق أو الأديب الناقد أن يقوم بذلك إلا إذا حرر نفسه تمام الحرية من القديم،وحرر نفسه من الجديد،إذا حرر نفسه من النظريات السياسية التى تصب رؤية الحياة فى قالب.وحرر نفسه من النظريات الفنية التى تحصره فى إطار الفن وتصرفه عن رؤية الحياة،إذا حرر نفسه من الخضوع للجمهور، وحرر

نفسه من ازدراء الجمهور وأكاد أقول: إن الرمز الذى ينتجه الأديب في هذه الحالة هو رمز لحرية الأمة كلها) (من كتاب (شكرى عياد: الناقد التأصيلى) د. جمال مقابلة،سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع7 ، ط 2 ، 1992 ،صـ 192.

ولذلك كان من الخير لنا في تصورنا لإشكالات التأصيل والتجديد أن نتحرر من حس الرغب والرهب الذى يعتادنا في التصور والممارسة،أى أن نتخلى عن التفكير بمنطق التأزم ونثمن التفكير بمنطق الحرية فنرى الواقع واللغة والتاريخ بوصفهم ديمومات زمنية كثيفة من الحركة والنماء والتعدد والانتشار والتداخل علينا،أن نجاهد جهادا نقديا مستمرا ضد تسلط الأطر،ورتابة التصورات،لنفتح الكثافة المعقدة لحيوية اللغة والتاريخ،وتعدد مسارات الحياة وتدافعها الحى الخلاق.فالنهج الأمثل في التجديد أن نهيء ما استطعنا السبل لانبثاقه ونمائه،دون أن نتسلط على كيفيات حدوثه فنحددها أنفا،إن الانعتاق قليلا أو كثيرا من سطوة الأطر،وأسر المقولات،وفتنة المصطلحات يقربنا كثيرا أو قليلا من رؤية النسغ الحى الموار للحياة بوصفها إمكانات حدوث لاتنتهى،ومن ثمة كانت القدرة النقدية والمعرفية على رؤية الواقع والتاريخ واللغة بوصفهم مسارات متفردة،وانزياحات مدهشة،وطلاقات منفلتة مفتوحة،هذه القدرة تهيئنا من الوقوف على كلمتى التأصيل والتجديد وقوفا متعددا متنوعا مفتوحا،لنتمكن من رؤية شعرية الإحياء جغرافيا

شعرية مفتوحة على الهواء الطلق وليس تاريخا ثقافيا مكرورا مغلقا.

ولعل شيئا من هذا العناء الجمالي والكد الثقافي الجهيد والرهق المعرفي والحضارى عاناه شوقى في دأبه الجمالى واللغوى المتواصل ضد أشكال التقليد،ووصايا الأطر،ووكالة الأحكام الجمالية والثقافية الجاهزة.فالتأصيل لدى شوقى لم يكن اجترارا واستهلاكا محضا وكأنه محض استنساخ عن لغة التراث بل كان وليد الانشغال المتواصل بحركة اللحظة الحضارية الراهنة،ومحاولة التواصل بالأصل الحى المتجدد وليس مجرد الرجوع إلى الأصل الثابت القار.فقد كان التأصيل ضربا من نقد العقل الجمالى الجماعى الجامد،وتخليصه من أوهامه الجمالية اللاتاريخية،ولم يكن نسخة مكرورة باهتة عن أصل أول،بل كان قوة حضارية تكميلية تبني على فكرة الأصل دون أن تتقيد به، ودون أن تتنكر له،ومن هنا كان شوقى فى إبداعه أكثر وعيا وأصالة من جميع نقاده الذين حصروا فكرة الإحياء في آلية الاجترار لا الحوار.وذلك راجع فيما نرى إلى أن شوقى كان يمارس انفصالين مبدعين من خلال اتصالين راسخين: كان يمارس انفصالا عن الحاضر الجمالي والثقافى المتخشب من خلال اتصاله بالماضى الحى المتوهج المتجدد فى ذات اللحظة التى يمارس فيها انفصالا عن عناصر الثبات والجمود فى هذا التراث ليقيم اتصالا آنيا مباشرا مع عناصر الحركة والنماء والتحول فى الحاضر الذى يحياه،لكن معظم نقاد شوقى سواء من كان في صفه ومن كان ضده لم يتمكنوا من

رؤية شعرية شوقي في ذاتها ولذاتها ملتحمة بسياقها التاريخي الجدلي الخاص بها،وربما ركزوا دائما على مافات شوقي ولم يركزوا كثيرا على ما ابتدعه شوقي وأنشأه إنشاءا في خطابنا الأدبي المعاصر.فناصبوه الرفض المندفع العجلان،أو القبول المطلق المستسلم،ولعل ذلك يفسر لنا من بعض الوجوه: لماذا تراجع معظم نقاد شوقي عن جل نقودهم في بأخرة من حياتهم النقدية والمعرفية.

وأحسب أن شوقيا لم يكن يعي من فكرة التأصيل الجامعة لسياقات الأصل والأصول والأصالة معاً ضياعاً لهوية الحاضر أو تلاشيها تحت غمامات الماضي الكثيف، بل كان يعي من فكره الرجعة للأصول لونا من ألوان التأصيل الحي المتجدد للواقع الراهن.والقدرة على الحوار بين مسارات متعددة متباينة.لقد أدرك شوقي أن السياق التاريخي العريض للإبداع موقف ثقافي وجودي رمزي عام وسياق إنساني معقد المسارات من الاتصالات والانفصالات ، الاتساقات والمفارقات والتداخلات والتنبؤات.لكن نقاد شوقي آثروا في اتصالهم النقدي بالإحياء لوناً من ألوان النقد الحماسي المندفع القائم على الفقر الفكري المختزل للسياقات الحية المتعددة المتداخلة للإحياء. آثروا لوناً من الانفصال الخارجي على الاتصال الحيوي الداخلي للموروث الجمالي والمعرفي العربي الملتصق بالتاريخ واللغة والذات والهوية ، لقد تصور النقد والنقاد الواقع والتاريخ والفكر أشتاتاً متقابلة فلم يتمكنوا من الوقوف على فجوات

الانفصال السارية ضمن – لا خارج – النموذج النقدي والثقافي الاتصالي السائد ، آثروا أن يروا الانفصال في مواجهة الاتصال وليس ضمنه وخلاله وطيه، ومن ثمة استنام نقاد شوقى إلى لون من التفكير الأحادي المغلق الفاصل بين إرادة المعرفة وإرادة الحياة ، واستبدت بهم الرغبة الفكرية الملحة في إسقاط المفاهيم والتصورات بعيداً عن جسد الواقع، ومتطلبات التاريخ،ومقتضيات التواشج والاتصال.لقد تصور معظم نقاد شوقي قدماء ومحدثين السياق التاريخي الثقافي المعقد لحركة الإحياء أحادياً أقرب إلى الخط الأملس المستقيم ، والتتابع السببي الضحل، ورأوا في زمنية الإحياء زمنية دائرية تكرارية أزلية ، لا تتعين داخل شروط الزمان المتجدد والتاريخ المتطور ، فصدروا عن تصورات نقدية ومعرفية ما هوية مطلقة ترى الزمان تكراراً ، والهوية تطابقاً ، والثقافة واللغة اتصالاً لا انفصال فيه .وبصفة عامة لم يتصوروا الإحياء أشكالاً متعددة متداخلة متنامية تتنازعها كثافة الزمن ما بين الإحكام والإحجام ، والنظام واللانظام والموضوعي، لقد تلبست في المنظومة الثقافية الكثيفة للإحياء إرادة المعرفة بإرادة الحياة دفعة واحدة.

هذه التصورات المعرفية والنقدية السببية الخطية الاختزالية حصرت معظم النقد والنقاد فى ضيق أفق المقولات بديلا عن رحابة وتعدد الإبداع الخلاق ، وجسارات اختراقات الخيال، وتنوعات نماذج اللغة الإبداعية اللعوبة الكائنة والكامنة في الأنموذج الإحيائي الكثيف الذي

بدا في سطوحه الظاهرة لدى نقادنا المحدثين كما لو كان نمطاً أحادياً مطلقا لا تتخله الفجوات المعرفية ولا المنحنيات الحضارية، والتداخلات التخييلية المشحونة بالأفياء والظلال والإمكان

إذن نحن مع شعرية الإحياء في ديمومة زمنية كثيفة معقدة تتمتع بحيوية الحياة العضوية الخصيبة للكائنات الحية . حيث لا يوجد ماض في مواجهة حاضر ولا حاضر في مواجهة مستقبل جرياً على عادة العقل النقدي النظري الأعمى،الذى رأى منظومة الإحياء ذاكرة مستعادة أو مستعيدة أو تكرارا دائريا أبديا، بل نحن في زمنية تعددية تداخلية تشعبية حية تمور بالجدل البيني الخلاق بين حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل ضمن اللحظة الحضارية الإبداعية الواحدة،وإن اختلفت نسب هذا الجدل وشكوله ومقاصده . إن الإحياء ديمومات وتطابقات ومفارقات واتصالات شتى من التغير والاستمرار. والثبات والتحول ، والتعدد والوحدة ، والتنوع والاتصال.

إن الإيغال الحي الكثيف في أعماق النماذج الثقافية والتاريخية والجمالية للأمة مكن شوقياً أن يبحر بعمق مماثل في اللحظة الحاضرة،وما تترامى إليه من استحضار اللحظة الحضارية الغائبة فالإيغال في أعماق الحاضر يعني استحضار الغائب في هذا الحضور ، حيث الوجود غير الحضور، فالإبداع – أية إبداع – قادر على استحضار الزمنية الكثيفة الخصيبة للمجرى الأنطولوجي للزمن،حيث لاتنفصل زمنية الإمتاع عن

زمنية الانتفاع، إن اللحظة الإبداعية لحظة استثنائية مدهشة ينهد فيها الحاجز الاجتماعي والثقافي الغليظ بين زمنية الانتفاع وزمنية الإمتاع فيتم اكتشاف المجرى المشهدي الكثيف لحيوية الزمن وطلاقته حيث يتجلى الإبداع فيرى الكائن والكينونة واللغة ليس بوصفهم وحدة وتماسكاً وهوية مغلقة بل بوصفهم احتمالات حدوث لاتنتهي، وإمكانات بناء مفتوحة على التعدد والتجدد والابتكار ، ولعل هذا ما يجعل من القدرة الإنتاجية للمجاز أثرى وأعمق وأرحب من قدرة المفاهيم النقدية في رؤية التاريخ والهوية واللغة والواقع.

إن المفاهيم النقدية والمعرفية في نظريات النقد هي (مفهمة للعالم وعملية المفهمة لا تتم بعيداً عن إجراءات الحصر الأنطولوجي ، إذ المفهوم ليس إلا وسيلة لوصف العالم كما يعتقد المفهوم . وليس انعكاساً مرآوياً للمعطى الموضوعي المستقل عن تجارب الأفراد ، وليس أداة للتفسير ، وإنما هو إجراء الاختزال تعدد العالم وسيلانه وتشتته ثم تقديمه كوحدة فصياغة المفاهيم تعمل على تقديم العالم ككيانات موحدة ، وذلك بإلغاء تعدد الاحتمالات اللانهائية في العالم والتركيز على المشترك بينها أو ما يعتبر ثابتاً ، وهذا البحث عن المشترك بين الاحتمالات يهدف إلى كبت التعدد والسيلان وذلك لجعل العالم يمثل أمام القوانين والضوابط المحددة لحدوث) (د. عبد الصمد الكباحي ، المجرى الأنطولوجي ،أفريقيا الشرق ، ط1 ، 2006 ، ص17) .وبهذا

التصور لا مفر من اعتبار الجهاز المفاهيمي لأية نظرية نقدية مجرد محاولة تأويلية تفسيرية اختارتها الممارسة النقدية فى ذات الوقت الذى غيبت فيه ممارسات نقدية أخرى بالضرورة ، فليس في مكنة أية ممارسة نقدية سوى انتقاء ممكنات نظرسة نقدية فى ذات اللحظة التى تغيب فيها أخرى لأن أية نظرية عبارة عن اختزال وانتقاء وإعادة تركيب للنظرية والممارسة معاً .

وبهذه المثابة المعرفية والمنهجية نحن نتصور أن المفاهيم النقدية والأدوات المعرفية والإجراءات المنهجية التي مارسها معظم النقاد العرب المحدثين حول شعرية شوقي خاصة وشعرية الإحياء عامة هي إثبات يتخلله نفي ، وتطابق يتبطنه اختلاف . واتصال نقدي تطبيقي يتقحمه انفصال وشروخ وفجوات، ذلك أن المفاهيم النظرية حين ممارستها النقدية التطبيقية تمارس الإقصاء والاختزال بوعي وبدون وعي ،إقصاء للبعد الماهوى بما هو انفتاح احتمالات الحدوث في الواقع على المستقبل ، وذلك مقابل التركيز التطبيقي على البعد الواقعي المرئي من الظاهرة أي ما تحقق من الاحتمالات في مقابل إقصاء احتمالات أخرى موجودة بالفعل لكن عمى عنها العقل النقدي المغلق بمفاهيمه وتصوراته وممارساته.وبهذه المثابة المنهجية رأى معظم النقاد في شعرية الإحياء كثيراً مما يرغبون في رؤيته وعموا عما لا يرغبون في رؤيته . أو قل رأوا ما أتاحته لهم أدواتهم المفهومية . ونظرياتهم المعرفية . وغاب

عنهم ما تفلت عن هذه المفاهيم والنظريات . وهكذا يصبح المختلف في شعرية الإحياء بصورة عامة وشعرية شوقي بصورة خاصة مقصيا مغيبا ، تجر عليه نظريات النقد أذيال العفاء ، مقابل البحث المضني لهذه النظريات والمفاهيم لما يماثل معارفها ويطابق تصوراتها في الشعر ، وبهذا يصير المفهوم النقدي محدداً لما يستحق أن يكون داخل حيز الممارسة النقدية وما لا يستحق أن يدخل ضمن هذه الممارسة ، إن العلم ينفي بقدر ما يثبت ويمنع بقدر ما يمنح ، وفي هذا المنعرج المعرفي الحرج ركز معظم نقادنا على ما غاب عن شعرية الإحياء في ضوء الإنصات لصوت النظريات ، ولم يركزوا كثيراً على الحيوية الشعرية المغداقة للإحياء التي لو أصغوا إليها لهطلت عليهم غيوثها الفياضة بعيداً عن أطر المفاهيم ،وسجون النظريات ، وحدود التصورات.

ولا أظن أن نقاد شعرية الإحياء في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر قد وقفوا على تعقيدات أشكال الأمثلة الجمالية المتعددة في الإحياء الشعري ، بقدر ما تصوروا فكرة المثل الشعري تصوراً فقيراً أقرب إلى منطق الهوية الجمالية والمعرفية المغلقة على التقليد الأعمى المجتر لإنتاج ما سبق إنتاجه. أو حتى زحزحة النموذج الجمالي المسيطر قليلاً ، ولكن من داخل نسقه الصارم بعيداً عن فكرة الحوار المنتج ،والتحول المبدع الذي تمارسه الثقافة القومية في لحظات انتقالها الإبداعي وتحولها الحضاري الكبير على يد كبار المبدعين الذين استصفت عقولهم

وأخيلتهم وإبداعاتهم الحركية الإبداعية المعقدة للتحول الحضاري ، والتطور الشعري ، والانتقال الثقافي . ولأمر ما شاب حركة النقد العربي الحديث كثير من الاضطراب المنهجي ، والخلل المعرفي ، والفقر النظري في تصور دينامية شعرية الإحياء فقد رأوها من خلال أبنيتهم المعرفية ، وتصوراتهم النقدية في صورة أقرب إلى هوية التطابق . لا حركية الانفتاح ، وأحادية فكرة المثل الأعلى ، لا تعددية الأمثلة ، وتنوعها وتناميها التشعبي الابتكاري داخل هذا السياق الجمالي المعقد الواسع ، لقد سمى العقاد من قبل شعراء الإحياء بشعراء النماذج لا شعراء الشخصية المتفردة ، والذات المبتكرة ، وقد جارى العقاد في هذا التصور معظم نقاد الإحياء مثل طه حسين والمازني ومحمد حسين هيكل وغيرهم ، ولقد تزامن هذا مع الدعوة إلى أدب جديد قادر على استيعاب نبض اللحظة الحضارية الجديدة ، وكان مصطلح أدب الشخصية والذات المتفردة قرين الوعي بالذات العربية الجديدة وماتستشعره من تحول عقلي روحي ثقافي جديد شهد بروز أطروحات الفكر النهضوي المحدث ، وولادة الأحزاب السياسية الجديدة ، والمناهج المعرفية الحديثة . كل هذا خلق إحساساً حضاريا ذاتياً عارماً لم يمكن نقاد الإحياء إلا برؤية ما يندفعون قسراً إلى رؤيته وأعماهم كثيراً أو قليلاً عما لا يفكرون في رؤيته أو لا يرغبون في رؤيته ، أو ما يجتهدون ضد رؤيته ، ولكن شتان بين الدعوة إلى تفتيح آفاق جديدة

للفكر والشعر واللغة والحياة وبين شرعنة هذه الآفاق التنظيرية داخل لحم ودم السياق التاريخي الفعلي للحياة والناس وما ينغمرون فيه من تصورات . ويستولي عليهم من رؤى وطمحات ، وفي عمق هذه الفجوة الحضارية والثقافية والجمالية بين ما تطمح إليه العقول ، وتتواثب صوبه الأخيلة ،وبين ما يمور به الواقع والتاريخ بالفعل لا بالقوة، وفي عمق هذه الفجوة لم يتمكن معظم نقاد شعرية الإحياء من رؤية التعدد الدينامي المعقد لحركية هذه الشعرية وقدرتها على تحريك الوعي واللاوعي الذاتي والجمعي دفعة واحدة، وإن بنسب جدلية معرفية متفاوتة بين تصورات النقد والنقاد وممارسات الشعراء والكتاب ، ولعل من آثار هذه الفجوة الحضارية أن وجدنا هذا التناقض الثقافي والنقدي العميق لدى معظم نقاد الإحياء بين ما كانوا يتصورونه على مستوى النظر النقدي وبين ما كانوا يمارسونه على مستوى التطبيق النقدي ، فرأينا المازني مثلاً يحاسب حافظ إبراهيم على سرقاته الشعرية بنفس الآليات النقدية القديمة التي مارسها الخطاب النقدي العربي الموروث في تتبع سرقات الشعراء القدامى ، كما نرى من مظاهر النظرية النقدية القديمة كثرة الموازنات الشعرية التي أقامها نقاد الإحياء المازني والعقاد وطه حسين وهيكل بين شعر حافظ وغيره من الشعراء القدامى والمحدثين ، بل بلغ الجمود والتكلس والعكوف على النموذج النقدي العمودي الموروث لدى النقاد الجدد مبلغاً أبعد مما دعا إليه هذا النموذج في الشعرية

القديمة ، فإذا كانت النظرية النقدية القديمة دعت إلى الحفاظ على النمط الشعري السائد ورفضوا الاستعارات الجديدة ، والتشابيه البعيدة ، والمعاني غير المطروقة والمستحيلة . فقد دعا إلى ذلك وأعنف منه أيضا أصحاب الاتجاه الجديد في الشعر والنقد معاً ، ولم يلتفتوا في غمرة نشوة إزدهائهم بمذهبهم الجديد إلى ما استغرقوا فيه من عنف المثل الشعري الأعلى القديم غير واعين بالتناقض الجلي الواضح بين المقاييس الجمالية الجديدة التي يطمحون إليها وبين ممارساتهم النقدية والشعرية الفعلية التي يمارسونها داخل نسق التاريخ ، وإكراهات الثقافة . فأعادوا قضايا الطبع والصنعة ، والصدق والتكلف ، والذاتي والموضوعي ، ونشدوا شرف المعنى معاً ، والوقوف على تأثير البيئة الاجتماعية والثقافية والجمالية في تراكيب الشعر ومجازاته في صورة نقدية أقرب إلى مجاز المرآة النقدية الانطباعية العاكسة صور الواقع والإحساس والثقافة انعكاس الشبيه للشبيه ، أو محازاة المثيل للمثيل

ولعل نظرة نقدية متأنية لعناوين الدراسات النقدية الصادرة في بدايات عصر النهضة في النصف الأول من القرن التاسع عشر تؤكد أنها اندرجت في السياق النقدي التفسيري الانطباعي وقد خضع الجهاز النقدي النظري لدى معظم نقاد الإحياء الكلاسيكيين لعمود نقدي مكرور أشبه بالعمود الشعري الموروث ،وقد أدى ذلك إلى اتساع عمق الفجوة بين ما يمارسه النقاد في نقودهم التطبيقية وبين وما يطمحون

إليه على كل المستويات الثقافية والسياسية واللغوية والجمالية .نلحظ ذلك سواء فى النقود التي عالجت المفاهيم النظرية للنقد أو التي كتبها النقاد في ممارساتهم النقدية التطبيقية، فلدينا كتاب عباس العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي 1937)، وكتاب طه حسين (حافظ وشوقي) ومقدمة أحمد أمين (لديوان حافظ عام 1937)، حيث نجد الأدوات المعرفية والثقافية والمنهجية للخطاب النقدي بصورة عامة تتخذ من المنظومة المعرفية لمجاز المرآة أساساً مكيناً لرؤية هذا الخطاب للشعر واللغة والثقافة حيث تعكس المرآة التطابق والانسجام بين الذات الشاعرة والذات الشعرية ، والاتساق المطلق بين الأصل والنسخة المكرورة عنه ، وكأن أحداث الحياة تساوي أحداث الفن ، ولعل هذه التصورات النقدية والإبداعية التي عابوها على شعرية الإحياء هي نفس المثالب والمعايب التي وقع فيها أيضاً جل هؤلاء النقاد بما يؤكد الفارق الهائل بين طموحات الفكر وممارسات التاريخ ، والحلم بآفاق جديدة للإبداع على مستوى التصور النظري ومحاولة شرعنة هذه الآفاق النظرية داخل السياق التاريخي والثقافي الفعلي لتكون جسداً يومياً حياً مطرداً في جميع خلايا وأنسجة النظام الثقافي والعقلي والوجداني للواقع حتى يتم دمج الوعي بمجرى التاريخ ، ولعل هذا يؤكد لنا نفاذ مقولة (وليم راي) الذي ارتأى " أن أشد البرامج النقدية جنوحاً نحو الراديكالية اليوم ليست خروجا على التقاليد الماضية بقدر ما هي تكملة

لها ، وليست ثورة بقدر ما هي تطور) (المعنى الأدبي : من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون . بغداد ، 1987 ، ص17

لقد تصور نقاد الإحياء فكرة المثل الأعلى الجمالي لشعرية الإحياء من جنس الاستعارات النقدية النسقية الصارمة التي تحكمت بجهازهم النقدي جميعاً وهي مرآة ماهوية مطلقة تربط ربطاً اختزالياً كمياً بين حقيقة الإبداع ومجمل الظروف الاجتماعية والثقافية والجمالية التي أنتجته ، في صورة تنظيمية تراتبية صارمة لا تعرف التناقض والاختلاف والتحول إلا قليلاً أو داخل الإطار النسقي للمرآة نفسها لا خارجها ، ولذلك تصور هؤلاء النقاد شعرية الإحياء محض ذاكرة مستعادة أو مستعيدة لفكرة الأصل الذي لا يتغير ، والهوية التي تطابق ذاتها ، والاستمرارية العارية عن أي اختلال وانفصال ، ومن هنا كان بعض الخلل المعرفي والثقافي والنقدي العميق الذي أصاب حوارنا وجدلنا حول شعرية الإحياء عامة ، وشعرية شوقي خاصة بل جل الشعريات العربية التي تطورت بعد شوقي حتى لحظتنا الراهنة .

إن جل النقاد الذين عالجوا شعرية شوقى فى الخطاب النقدى المعاصر على اختلاف شكول الخطاب النقدى بين الكلاسيكى والرومانسى والواقعى والحداثى كانوا من النقاد النظريين الاختزاليين يخضعون معرفياً لمنظومة التبسيط،ونقدياً لمنظومة الأحكام الكلية

المطلقة.وسياسياً لمنظومة الكبح والتسلط . وتاريخياً لمنظومة إسقاط السياق التاريخي والقفز فوق الواقع ، وكل هذه المنظومات المعرفية المغلقة يحكمها المنطق الصارم ، والموضوعية السببية ، غير منتبهة إلى منظومة التناقض والتعدد والاختلال والتحول الكامنة في عمق السؤال الإحيائي النهضوي حيث يعني ضمن ما يعني الوقوف على اللحظات الأصيلة المتوهجة في عمق تراث الأمة ووصلها باللحظات الحضارية الجديدة التي تطرحها أسئلة الواقع الراهن في ذات اللحظة التي تمكنها من قراءة المستقبل الكمين في عمق الحاضروتهيئة الآفاق المعرفية والثقافية والجمالية لانبثاقه ونموه وانطلاقه .

إن شعرية الإحياء تتجلى عبر ديمومة زمنية كثيفة معقدة تتمتع بحيوية الحياة العضوية الخصيبة للكائنات الحية ، حيث لا يوجد ماضٍ في مواجهة حاضر ولا حاضر في مواجهة مستقبل جرياً على عادة العقل النقدي النظري الأعمى ،الذى رأى منظومة الإحياء ذاكرة مستعادة أو مستعيدة أو تكرارا دائريا أبديا ، بل نحن في زمنية تعددية تداخلية تشعبية حية تمور بالجدل البيني الخلاق بين حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل ضمن اللحظة الحضارية الإبداعية الواحدة،وإن اختلفت نسب هذا الجدل وشكوله ومقاصده . إن الإحياء ديمومات وتطابقات ومفارقات واتصالات شتى من التغير والاستمرار، والثبات والتحول ، والتعدد والوحدة ، والتنوع والاتصال

وربما نعى نقاد الديوان: العقاد والمازني وطه حسين خفوت وتلاشي الصوت الذاتي،والتخييل الطليق لدى شوقي ولكننا ربما ندعي أن ما قام به شوقي من ابتكارات شعرية رومنسية في منجزه الإبداعي الأخير يتكافأ إن لم يفق ما قامت به مدرسة الديوان في معظم منجزها الشعري الرومانسي ، فما أسسه شوقي من شعرية الذات والوجدان في هذا الباب يعد ريادة عظيمة بكل المقاييس، وسوف يعترف العقاد بأخرة من حياته بهذه الريادة على كل المستويات، ولعلنا لو وقفنا أمام بعض الدراسات النقدية المنهجية الرصينة التي أرادت أن تتحقق بصورة منهجية تطبيقية من طبيعة الجدل النقدي بين المدرستين : البعث الإحيائي ومدرسة الديوان ونصيب كل منهما من التقليد والتجديد لوجدنا أن هذه الدراسات التطبيقية قد توصلت إلى نتائج تطبيقية مذهلة على عكس ما شاع وساد في تاريخ النقد العربي الحديث من السبق التجديدي الكبير لمدرسة الديوان على مدرسة الإحياء . ولعل هذه النتائج النقدية التطبيقية قد أدت بالفعل إلى كثير من المراجعات النقدية الجذرية للمفاهيم النقدية والمعايير الجمالية حول طبيعة الصراع وحدوده وأشكاله ونتائجه بين المدرستين .

ولعل أولى هذه المراجعات النقدية الأصيلة التي توصلت إليها معظم هذه الدراسات أن شوقياً لم يدرس شعره في هذا العراك النقدي المحتدم دراسة نقدية جمالية شاملة تعكف على شعرية شوقي بوصفها شعرا

وليس بوصفها وثيقة نفسية كما ارتأى جل نقاد الديوان، أو ثيقة اجتماعية ثقافية كما ارتأى جل نقاد الإحياء، فلم يتوسع العقاد مثلاً في نقد شعرية شوقي " توسعاً يتكافأ مع قوة الحملة التي أشعلها في وجهه ، وبمقدار الضجيج الذي أحدثه في كتابه الديوان ، والأسس النظرية التي أرساها (د. محمود إسماعيل عمار : شاعرية التشبيه) كما يراها العقاد في نقد شوقي ، مجلة علامات . المملكة العربية السعودية . م11 ، ج44 ، يونيو 2002 ، ص1033 .

وقد لحظ الدكتور محمد مصطفى بدوي نفس الملاحظة من قبل في دراسته القصيرة المركزة المحكمة عن " الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي " فقال : " أود في هذه الكلمة أن أقف وقفة متأنية عند قصيدة " الهلال " لشوقي . لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من شوقي خير تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ويحول بيننا وبين الانزلاق في هاوية التعميمات، والأحكام المطلقة التي كثيراً ما يتردى فيها الحديث عن شعر شوقي ... فلا شك أن شوقي على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التي وضعت في دراسة شعره ، لا يزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا قبل أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية(د.محمد مصطفى بدوي ، الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، مج3 ، ع1 ، 1982 ، ص).وأظن أن عدم العكوف على

شعرية شوقي – وليس شوقياً بلحمه ودمه – بصورة نقدية تطبيقية تفصيلية وفق منهج نقدي دقيق ومرن لايفصل بين إرادة الشعر وإرادة التاريخ والحياة يفقدنا القدرة على رؤية العبقرية الشوقية وكيف صاغت الوجدان الذاتي والجماعي العربي في مصر شعراً متوهجاً بالإبداع والتجديد.

ولعل الدكتور محمود إسماعيل عمار قد قام في دراسته القيمة (" شاعرية التشبيه كما يراها العقاد في نقد شوقي ") برصد جانبا فنيا مهما في معركة الصراع الجمالي والمعرفي بين شوقي والعقاد وهو جانب التشبيه، فعكف على دراسته دراسة تفصيلية تطبيقية فتوصل إلى (كان أحمد شوقي أسبق من العقاد في الاطلاع على حقيقة الشعر واتجاهاته ، فقد أوفده الخديوي توفيق إلى فرنسا ليدرس القانون والأدب سنة 1888م قبل مولد العقاد بعام ، فقضى هناك ثلاث سنوات يقرأ الكتب ويسمع المحاضرات، ويشاهد المسارح، وارتبط بصداقات عديدة مع شعراء فرنسيين كبار، وتأثر بدي موسيه ولامرتين وفيكتور هوجو ولافونتين كما قرأ لكورنس وراسين وغيرهم.

لكن العقاد باغت شوقياً بكتاب الديوان متوجهاً في غالبيته إلى شخصية شوقي وطعنه في صميم فنه ومهنته دون سابق إنذار لهدم شوقي وإسقاط شعره .... "وأغلب الظن أن العقاد قد قام فى كتاب الديوان بنثر شعرية شوقي بدلاً من الوقوف على ملامح تفرها وأساليب

فرادتها لا عن سقم في الفهم ولا بلادة في التفكير ، بل كان عن سوء نية مسبقة فالعقاد لدينا أعلى من سقم الفهم وأقرب إلى سوء النية هنا .ولعن الله السياسة وما تجر إليه من العمى والتعدى!! فالأمر لم يكن نقد شوقي أو إقامة حوار نقدي خلاق حول شعرية الإحياء بقدر ما كان المقصود هدم شوقي وتحطيم دوره العظيم في الشعرية العربية ، وإلا فقل لي لماذا انتهج العقاد مثلاً أسلوب تمزيق الجسد الحي للنص الشوقي فتناوله أبياتاً جزازاً . وكلمات أشتاتاً وصورا أباديد شتي بدلاً من نقد القصيدة كاملة مستقصاة بوصفها صورة لغوية جمالية كلية لاسيما أن العقاد مؤسس الدعوة إلى الوحدة العضوية للنص!!

أليس في المسلك التفتيتي للعقاد هدماً لشعرية شوقي؟! وإهداراً لكثافة السياق الشعري والثقافي على السواء ، فضلاً عن أن العقاد نفسه كما يقول الدكتور محمد مندور في كتابه " النقد والنقاد المعاصرون" (لا يخلو شعره من سمة التفكك التي وصم بها شوقي ، كما أن إلحاح العقاد على الجوهر دون العرض معناه إحالة الشعر إلى فلسفة وميتافيزيقا ص115 – 118).

فضلاً عن ذلك شدني ملمح خطير من ملامح نقد العقاد لشوقي في كتابه الديوان – وهو عكوفه على شعر الرثاء دون غيره من تعدد ألوان الشعر عند شوقي .فقد حظى الرثاء بالقدح المعلي في نقد العقاد ولعلني أتساءل هنا : لماذا اختار العقاد القسط الأعظم من نقده من شعر الرثاء عند شوقي ؟! ربما تحدثني النفس – وبعض حديث النفس ظن

وبعض الظن إثم ولكن بعضه حق أحياناً – تحدثني نفسي بأن العقاد أراد أن يستعدي على شوقي الساسة والوجهاء الأحياء جراء تقصيره في رثاء الساسة والوجهاء الراحلين ، وربما تفجر عاطفة الرثاء شعوراً جمعياً شعبياً عاماً لدى القراء على اختلاف المشارب والأذواق تجاه رجال أفذاذ أجلاء لهم مكانتهم الرفيعة في نفوس الشعب والمثقفين ، شخصيات أبلت بلاءاً حسناً في رفع قيمة الوطن في مصر وتركت لهم في نفوس الشعب عزيز المكانة ، ورفيع الإجلال ، فلما رثاهم شوقي لم ينطلق على سجيته الصادقة بل كان شديد الاحتياط والحذر محاصراً بين قيود القصر ومطالب الحرية والإبداع ، فهل أراد العقاد من عكوفه على شعر شوقي في الرثاء أن يلمز قناة شعريته من هذا الباب ، ويستعدي عليه الضمير الجمعي الشعبي تجاه الراحلين الإجلاء ؟!

أضف إلى ذلك أن شعر الرثاء الذي وقف عليه العقاد معملا فيه مشرطه النقدي الجدلي الحرون ، لم يطبع معظمه إلا بعد وفاة شوقي ، فقد طبع ديوانه الطبقة الأولى عام 1898م ثم أعيد بنصه عام 1911م ثم صدر الجزء الأول من المجموعة الكاملة الجديدة عام 1926م ثم طبع الجزء الثاني من هذه المجموعة عام 1930م وكل ذلك جاء خالياً من أية قصيدة في الرثاء ، فقد جاءت مراثي شوقي في الجزء الثالث المطبوع عام 1936م بعد وفاة شوقي بأربع سنوات ،مما يؤكد على أن نقد العقاد لمراثي شوقي كان انشغالا مقصودا بأحد عناصر الصورة ت وهي صورة الرثاء ـ على بقية جوانبها المتعددة المعقدة المتفاعلة . ولقد كان الدكتور أحمد الحوفي

محقاً في دراسته (نظرات في مراثي شوقي) التي نشرها بمجلة الثقافة المصرية ، ع مايو ، ع 80 ، 1980 ، ص37 . حيث قال : " ومن عجب أن بعض خصوم شوقي حاولوا عبثاً أن يثلموا برجه الشامخ فوجهوا إلى شعره أباطيل شتى ، منها أنه أكثر من الرثاء إكثاراً ينبئ عن تكلف وتملق ، كأنه موكل بتشييع كل من مات،وتناسى أولئك الحاقدون أن شوقي كان يرثي بلسان مصر كلها .

يقول شوقي :

رب جار تلفتت مصر توليه	سؤال الكريم عن جيرانه
بعثتني معزياً بمآقي	وطني أو مهنئاً بلسانه
كان شعري الغناء في فرح	الشرق وكان العزاء في أحزانه

وكل ذلك يقفنا على ضرورة مراجعة الخطاب النقدى الديوانى برمته من مدرسة الإحياء الشعرى من خلال آليات ومعارف خطاب نقد النقد. لقد عجل العقاد ومدرسته كل الإعجال في تفجير الصراع بين القديم والجديد على المستوى النظري المجرد دون تقديم ممارسة شعرية ثقافية عملية تقيم الدليل العملي الملموس على المفاهيم والأفكار.

إن العكوف على شعر شوقي وليس شخصية شوقي كان محكاً نقدياً دقيقاً لاكتشافه واكتشاف منجزه الإبداعي في سياق الشعرية العربية ، وعلى الرغم من عمق وخصوبة الأفكار النقدية الجديدة التي جاءت بها

مدرسة الديوان غير أن الوقوف على أفكار حول الشعر غير العكوف على الشعر في ذاته ، فالقصيدة الأصيلة قادرة على التواصل الفكري والحضاري والإنساني العميق حقاً من خلال

أبنيها اللغوية . إن أحداث الفن غير أحداث الحياة لكنها موشوجة بها بألف سبيل ودليل ، ولقد قامت مجلة فصول القاهرية بهذه المهمة النقدية الشاقة حول شعرية شوقي في عددها : 1 ، ع من المجلد الثالث من أكتوبر عام 1982 وحتى مارس 1983 .

وثمة دراسات نقدية منهجية رصينة عكفت على شعرية شوقي تستنبط علائقها الفريدة ، وطاقاتها الأسلوبية الثرة الخصيبة ، وقد دفع الدكتور حلمي بدير فرية عطل شعرية شوقي من دعوة الديوان إلى الوجدان وشعر الشخصية ورجوع الشعر في شعريته إلى أصل عميق نافذ من أصول خصوصية الروح ، وفرادة الإحساس وذلك من خلال دراسته عن " الوجدان في شعر شوقي وحافظ " ثم ضم هذه الدراسة فيما بعد في كتابه " دراسات نقدية في الشعر والقصص) . د. حلمي بدير ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1983 ، ص1 -- 83 .

ولعل الدكتور محمود الربيعي في معالجته شعرية شوقي قد أبان عن هذه المنهجية النقدية الدقيقة بقوله (ودعك مما يمكن أن يقال بأن هذه القصيدة يمكن أن تفكك إلى أبيات مفردة ، وأية مادة في الدنيا لا يمكن أن تنحل إلى جزئياتها وعناصرها المفردة ؟ ودعك مما يمكن أن يقال من أن شوقي هنا يحاكي ، " غزل " و " وصف " الآخرين !!

وأي إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتنفس هواء لم تزفره رئتان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب البناء في القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقاً لمقاييس مجلوبة من خارجها ، وإن تلقى عطاء الفن ، ومحاولة تحليله ، أولى بالرعاية دائماً من النظر المتعالى إليه ، أو الاقتراب منه وفي يدنا صولجان السلطان النقدي أو حتى " ميزان العدالة النقدي " د. محمود الربيعى ،مجلة فصول ، شوقي وحافظ ، ج1 ، مج3 ، أكتوبر – ديسمبر ، 1982م .

والشئ العجيب أن هذه الدعوة المنهجية الرصينة في دراسة شعرية شوقي من خلال أبنيته اللغوية والتركيبية والمجازية والصوتيه قد دعا إليها طه حسين قبل دعوة محمود الربيعي بأكثر من نصف قرن ولكن لم يدرس طه حسين شعر شوقي دراسة لغوية جمالية داخلية، بل ظل عاكفاً على تشريح شخصية شوقي أكثر من شعره.

والسؤال المهم هنا : لماذا لم يستطع طه حسين أن يتبين عبقرية شعرية شوقي في حينها مثلما فعل العقاد أيضا؟ ثم استبان له النهج الصحيح بعد وفاة شوقي ؟ أغلب الظن أن العراك السياسي المشتعل قد غطى غباره الكثيف على رهافة شعرية شوقي كما أخفى طاقاتها الأسلوبية الهائلة في القدرة على الابتكار والذهاب في مناحي التصرف والتجديد كل مذهب . فهل غطى الإعجاب والانذهال بالنموذج النقدي الأوربي الذى تبناه العقلد والمازنى وطه حسين على شعرية شوقي فحجب عن إدراكهم الدور الإحيائي العظيم الذي أسسته شعرية شوقي في خطابنا

النقدي والثقافي الحديث ؟

إن الدعوة المنهجية إلى دراسة شوقي من خلال شعره وليس من خلال شخصه التي دعا إليها طه حسين وتخلى عن ممارستها تطبيقياً هي ذات الدعوة التي دعاها محمود الربيعي بعد أكثر من نصف قرن وحاول أن يطبقها ، وهنا يثور سؤال نقدي ومعرفي مهم : هل يكفي مجرد التشرب بالمقولات النظرية والثقافية للتجديد على المستوى النظري في تجديد الحياة الجمالية والثقافية؟! أم الإصغاءإلى كثافة حركة الواقع وتعدد مطالب التاريخ ، وتنوع حيوية الإبداع هو المحك وعليه المعول ؟!

وانظر معي ماذا قال طه حسين منذ أكثر من نصف قرن " لغيري أن يمدح شوقي بلا حساب أما أنا فلا أريد أن أمدح ولا أريد أن أذم وإنما أريد أن أنقد ، وأن أوثر القصد في النقد ، وأظن أني أجل شوقي وأكبره بالنقد أكثر من إجلالي إياه بالتقريظ والثناء ، وقد شبع شوقي ثناء وتقريظاً ، وأحسبه لم يشبع نقداً بعد . لقد قرأت مقدمة محمد حسين هيكل لديوان شوقي وكنت أظن أني سأظفر بشئ صريح في العقيدة الشعرية لشوقي فيما كتب هيكل .... والواقع أن ليس لشوقي عقيدة صريحة في الشعر ، وما أرى أنه قد حاول أن يكون لنفسه هذه العقيدة . وما أرى أنه فكر في الشعر إلا حين يقوله ، وإنما هو كما يقول هيكل في شئ من الدهاء " مجدد حيناً ومقلد حيناً آخر ، وهو في تجديده وتقليده لا يصدر عن عقيدة فنية واضحة " لقد كان شوقي مجددا ملتوي التجديد ، ويمضي الزمان فإذا تجديد شوقي يستحيل شيئاً فشيئاً إلى تقليد ظاهرة للقدماء) . أنور الجندي

، المعارك الأدبية بين شوقي ونقاده، مجلة الهلال المصرية ، ع11 ، نوفمبر ، السنة 76 ، 1968 ، ص207، إن طه حسين لم يقف على شعرية شوقي وإنما عكف على شخصيته الشعرية ناعتا إياها تارة بالذم وأخرى بالمدح وكأنه قد استبدل الكلاسيكية الاجتماعية عند شوقي بالكلاسيكية النفسية عند جماعة الديوان ، ومع مضي الزمن بشعرية شوقي رأى طه حسين أنه لم يزدها الزمن إلا تقليداً على تقليد وجموداً فوق جمود ، وانظر معي مدى التناقض النقدي في آراء العميد بين وصفه لشعرية شوقي بالجمود والتقليد هنا ، ووصفه هذه الشعرية نفسها بعد ربع قرن أو تزيد بالعبقرية والإبداع ، وهو نفس التناقض والارتباك الذي وقع فيه العقاد من قبل في الحكم على شعرية شوقي ، يقول طه حسين الشيخ معارضاً طه حسين الشاب : (إن شوقي بعد أن عاد إلى مصر من المنفى تحول تحولاً خطيراً حقاً ، لا نكاد نعرف له نظيراً عند غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى أدبنا العربي وتحول من ناحيتين خطيرتين : فأما إحداهما فهي أن شعره التقليدي تحرر من التقليد ... وكاد شعره يصبح صورة لأهواء الشعب وميوله من حوله ... والتحول الثاني : أنه فجأة اكتشف نفسه ، وإذا هو شاعر قد خلق ليكون مجدداً ، فأقبل على التجديد في السنين الأخيرة من حياته فأدخل في اللغة العربية وفي الشعر العربي خاصة فناً جديداً لم يسبقه أحد إليه. وهو فن التمثيل الشعري ، ومهما يكن من أمر فحسب شوقي أنه قد رد إلى الشعر العربي قوته ورصانته ومتانته وحسبه بعد البارودي أنه الشاعر الذي رد الشعر العربي إلى حياته الأولى) (نقلا عن :أنور الجندي ، المعارك الأدبية

بين شوقي ونقاده، مرجع سابق، ص208 – 209 .

وهو نفس الاعتراف الذى اعترف به العقاد بأخرة من حياته بعد أن بلغ من العمر النقدى والثقافى عتيا فقد ورد فى مجلة (الكاتب المصرية) أن وجهت سؤالا نقديا لطه حسين والعقاد تحت عنوان (هل غير الزمن من رأيكم فى شعر شوقى وحافظ) فى العدد أكتوبر /مج 4،ج 10، عام 1947 ،وكان رد العقاد (ومقطع الرأى فى شوقى وحافظ عندنا أنهما ولايزالان يستويان على أرفع القمم العالية بين نهايات التقليد، وبدايات التجديد،وأن مانقص منهما فى الجديد تقابله زيادة فى القديم) والتساؤل هنا : كيف يتأتى تاريخيا وجماليا أن نطلب المزيد ممن يجلس على القمة القصوى بين آخر حدود التقليد وأول حدود التجديد؟! ألا تكفى هذه الميزة التجديدية العظمى فى رج الأنموذج الجمالى والثقافى السائد لانسفه وتحطيمه بما لايتأتى تاريخيا ولاجدليا،بما يدخلنا فى ميتافزيقا نقدية لاتاريخية!!

ألا يكفى رج الأنموذج الجمالى والحضارى السائد وزحزحته قليلا عن صلادة أطره المتحكمة كما فعل شوقى بعبقريته الخلاقة بما يفتحه على إمكانات تجدده واحتمالات تطوره بدلا من نسفه نظريا لا تاريخيا والهروب إلى الأمام شكليا لاجدليا!! لقد كان شوقى شان كل عبقرى أصيل مشغولا بخلق التوازنات بدلا من القفز فوق التاريخ واللغة وهميا،أليس فى خلق هذا التوازن المعقد اللطيف والحفاظ كثافة على النسب الجمالية والمعرفية والتاريخية المتداخلة مايسمح بخلق جدل

جمالي تاريخي صحي ومنتج بما يدفع الأنموذج الجمالي السائد صوب المستقبل إن قليلا أو كثيرا مما يؤكد رهق وخطورة الإحياء،وماذا سيكسب العقل العربي لو تقدمت مكوناته نظريا وتخلف واقعه الفعلي تاريخيا؟! ماذا يفيد التغني بكلمات الحداثة دون إحداث هذا التكييف الجدلي العميق بين الواقع والنظرية والنقد والوعي النقدي؟! وبهذه المثابة المنهجية اللاتاريخية هل توازن مكاسبنا القشرية العجلانة خساراتنا التاريخية الفادحة؟!

ولذلك كان من الخير لنا في تصورنا لإشكالات التأصيل والتجديد أن نتحرر من حس الرغب والرهب الذى يعتادنا في التصور والممارسة،أي أن نتخلى عن التفكير بمنطق التأزم ونثمن التفكير بمنطق الحرية فنرى الواقع واللغة والتاريخ بوصفهم ديمومات زمنية كثيفة من الحركة والنماء والتعدد والانتشار والتداخل علينا أن نجاهد جهادا نقديا مستمرا ضد تسلط الأطر،ورتابة التصورات،ورسوخ المعتقدات،ليتسنى لنا فتح الكثافة المعقدة لحيوية التاريخ،وتعدد مسارات الحياة وتدافعها الحي الخلاق،فالنهج الأمثل في تصورنا لجدل التجديد أن نهيء السبل لانبثاقه ونمائه،دون أن نتسلط على كيفيات حدوثه فنحددها آنفا،إن الانعتاق قليلا أو كثيرا من سطوة الأطر،وأسر المقولات،وفتنة المصطلحات يقربنا كثيرا أو قليلا من رؤية النسغ الحي المواز للحياة بوصفها إمكانات حدوث لاتنتهي،وطاقات حركة لاتكل ولاتمل.ومن ثمة كانت القدرة النقدية والمعرفية على رؤية الواقع والتاريخ واللغة بوصفهم

مسارات متفردة،وانزياحات مدهشة،وطلاقات منفلتة مفتوحة،هذه القدرة تهيئنا من الوقوف على كلمتى التأصيل والتجديد وقوفا متعددا متنوعا مفتوحا، حتى نتمكن من رؤية شعرية الإحياء جغرافيا شعرية مفتوحة على الهواء الطلق وليس تاريخا ثقافيا مكرورا مغلقا.

ولعل شيئا من هذا العناء الجمالى والكد الثقافى الجهيد والرهق المعرفى والحضارى المستمر عاناه أحمد شوقى في دأبه الجمالى واللغوى المتواصل ضد أشكال التقليد ووصايا الأطر الراسخة،ووكالة الأحكام الجمالية والثقافية الجاهزة،فالتأصيل لدى شوقى كان وليد الانشغال المتواصل بحركة اللحظة الحضارية الراهنة،ومحاولة التواصل بفكرة الأصل الحى المتجدد وليس مجرد الرجوع إلى الأصل الثابت القار،فقد كان التأصيل ضربا من نقد العقل الجمالى الجماعى الجامد وتخليصه من أوهامه اللاتاريخية،ومن هنا كان شوقى فى إبداعه أكثر وعيا وأصالة من جميع نقاده، وذلك راجع فيما نرى إلى أنه كان يمارس انفصالين مبدعين من خلال اتصالين راسخين،كان يمارس انفصالا عن الحاضر الجمالى والثقافى المتخشب من خلال اتصاله بالماضى الأصل المتجدد فى ذات اللحظة التى يمارس فيها انفصالا عن عناصر الثبات والجمود فى هذا التراث ليقيم اتصالا آنيا مباشرا مع عناصر الحركة والنماء والتحول فى الحاضر الذى يحياه،لكن معظم نقاد شوقى من كان فى صفه ومن كان ضده لم يتمكنوا من رؤية شعرية شوقى فى ذاتها ولذاتها ملتحمة بسياقها التاريخى الجدلى الخاص بها،وربما ركزوا

دائما على مافات شوقي ولم يركزوا كثيرا علىماابتدعه شوقي وأنشأه إنشاءا .فناصبوه الرفض المندفع العجلان،أو القبول المطلق دون روية وتبصر .ولعل ذلك يفسر لنا من بعض الوجوه: لماذا تراجع معظم نقاد شوقي عن جل نقودهم في بأخرة من حياتهم النقدية والمعرفية.

وفي وسط هذا الغبار السياسي الكثيف ـ لا الجمالي ولا التاريخي ـ ربما نستطيع أن نفسر الآن لماذا قد توارت عن المشهد النقدي قامة نقدية وشعرية كبيرة أصيلة في بواكير صراعنا الحضاري والثقافي في منتصف القرن العشرين في الشعر والنقد مثل عبد الرحمن شكري ،لقد كان شكري في رأينا القامة الفكرية والثقافية والشعرية الباذخة التي وعت بأصالة نادرة معنى الجدل الحي الخلاق بين القديم والجديد في صورة أقرب إلى جوهر الشعر ومطالب التاريخ وإكراهات الثقافة دون تضحية بالإحساس العميق النافذ بالموروث النقدي والبلاغي العربي أكثر من زميليه العقاد والمازني ، بل ربما كان يمثل القمة الثقافية العتيدة المرشحة بجدارة منهجية أصيلة قادرة على قيادة التجديد وما يتطلبه من الوعي بطبيعة الجدل الثقافي والجمالي مع الآخر الغربي من جهة وطبيعة حيوية وخصوبة الواقع الراهن من جهة أخرى وقلاقل أشواق المستقبل الكامن في رحم الحاضر ، من جهة أخيرة.

كان شكري يحس أن قيادة التأصيل والتجديد تحتاج إلى لدانة الفكر لا تصلبه ، ومودة الاستيعاب لا صلافة الجدل المجرد ، وخصوبة الاستبصار بكثافة العلاقات وانتشارها لا عنف الإقصاء وضيق

الاختزال، ومن ثمة كان أكثر هدوءاً ودماثة وخلقاً وموضوعية في الوعي والممارسة، فقد كان يعي أنه ما من بد من مرور التأصيل والتجديد عبر إكراهات رمزية ثقافية واجتماعية عديدة ولكي يتم النفاذ المبدع الخلاق من خلال سلطة اللغة الرمزية العامة التي تكون سلطة الواقع ، وسلطة الشعر وسلطة التاريخ لابد من المرور بطرق كثيرة من التجريب والممارسة والتخلية ثم التنقية والتصفية من الشوائب ثم الشروع أخيراً في الولادة والنمو الطبيعي .

لقد كان شكري عبقرياً بحق في تصوره السياق التاريخي المرهق المعقد للتجديد ، واستشعار الحاجة المكثفة العميقة للتحول الحضاري الجديد وما يتطلبه من التوازنات الثقافية والجمالية الدقيقة . وتعدد مسارات علاقات الخطابات ، وكثافة إكراهات الاتصالات والانفصالات ، كان شكري أقرب إلى أصالة الماضي وحيوية خصوبة الحاضر ، وطمحات تدافعات المستقبل ، لقد كان شكري مفكراً وشاعراً كبيراً أدرك بنفاذ بعدته واستقامة عقله . وخصوبة فكره أن قضية التحديث والتجديد لا يمكن أن تتم من خارج حدود العقل والثقافة ولا تستمد قيمتها وخطرها وتأثيرها من فحواها ومضمونها الذي ××× من الآخر الغربي وكفى بل من طرائق الفكرواستنهاض آليات التمثيل والهضم ، وتمكين إمكانات الشيوع والانتشار والصهر والدمج بجسد الثقافة كلها بوصفها جسد الواقع والذات والتاريخ واللغة والوجود ، فالتحديث الجاد الرصين – لا الشكلي الانفعالي الصاخب – تشرب وتفاعل وتمثل وحوار تشعبي

مفتوح بين الواقع والآخر والذات واللغة والتاريخ ، التحديث ليس دعوة العقل المحضة لجدل النماذج والأفكار والتصورات بل حركة الوجدان الذاتي بدقة مخاطر الانفصال الحاد الباتر فهي تتساوى تماماً مع مخاطر الاستغراق الخامد اللذيذ في دوامية الاتصال الغافل المطمئن.

إن القدرة على تفكيك الاتصال الثقافي السلس السائد وإبراز ما بداخله من انفصال وفجوات وثغرات كان الهم الأكبر عند عبد الرحمن شكري في تصوره للصراع المعقد الهائل بين القديم والجديد ، ولأمر ما كتب مقالاته الثرة الخصيبة عن قضايا التجديد والتقليد ، ولأمر ما استنفر وعيه الهادئ الرصين زميليه الحادين الغليظين العقاد وشكري فنقما عليه وأنحيا عليه بالتقريع والاستهزاء والنقد الشخصي الجارح ، كان شكري يعي أن اكتشاف مواقع الانفصال الشعري والثقافي والسياسي والاجتماعي السارية في الوعي واللغة والذاكرة والهوية أمر يحتاج إلى كثير من التأمل البصير ، والصبر الواعي ، والتعدد السمح والانفتاح المرن حتى يتم رأب الصدوع الفكرية والجمالية النازفة في جسد الزمان الثقافي العربي بين ماضيه وحاضره ومستقبله ، ولعلنا نورد هنا نصاً لشكري نراه يمثل قيمة نقدية وثقافية كبيرة في تصوره لقضية التجديد الإحيائي برمته ولعل شكرياً يختلف في تصوره لهذه القضية اختلافاً كبيراً عن زميليه العقاد والمازني .فقد كان شكري يرى أن الرجوع إلى المنظومة التراثية المعقدة ضرورة لازمة من ضرورات تجديد الحاضر وإخصابه بالنمو والنضج وتحريك القدرة على الانفتاح على

المستقبل،وهذا أمر مشاهد مجرب في كل الثقافات الإنسانية قاطبة .

يقول شكري عام 1938م : " لو أنا رجعنا إلى ما ألف من المقالات والكتب منذ ثلاثين سنة ما وجدنا أثراً لهذا الاصطلاح : أعني تقسيم الأدب إلى جديد وقديم ، وإنما كان الشعراء الذين يسمون الآن أدباء المذهب الجديد (ولاحظ تعبير شكري بالفعل المبني للمجهول هنا رغم زمالته لصديقيه العقاد والمازني في الدعوة ، كما لاحظ توقيع شكري على مقاله توقيعاً مجرداً من اسم صاحبه مكتفياً بلفظة (قارئ) وهو تواضع عظيم جم له دلالاته العميقة ثقافياً واجتماعياً وسياسيا وليس الوقت مناسباً هنا للوقوف على حقيقة ذلك) – يدعون إلى نبذ شعر الغزل المتكلف .... ونظم الشعر فيما تحس النفس من حب أو غير حب على طريقة الجاهلية وصدر الإسلام ، وكانوا يدعون أيضاً لنبذ المغالاة في المحسنات اللفظية ... والرجوع إلى طريقة شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في تفضيل العاطفة أو ذكرى العاطفة (وذكرى العاطفة عاطفة) وكانوا يدعون أيضاً إلى نبذ التضييق في أبواب الشعر ونبذ المغالاة في تضييق حرية القول ، والرجوع إلى شئ من حرية القول التي كانت في كثير من عصور الشعر العربي القديم ، هذه كانت مبادئهم فهم إذا كانوا أخلق بأن يدعوا رجعيين في طلب احتذاءشعراء الجاهلية وصدر الإسلام في وصف أحاسيس النفس وخواطرها . .... فالنزعة إلى التجديد كانت في أول الأمر نزعة رجعية كما ترى ، واتفق أن أنصارها قرأوا الشعر الأوربي فرأوا أن مبادئ رجعيتهم هي مبادئ

الأدب الأوربي الصحيح السليم ، وأن الأدب الأوربي يعينهم على تحقيق تلك الرجعية ، وأنه إذا تقدم بهم الأدب الأوربي فيكون مقدماً كما كان يتقدم أدب الجاهلية وصدر الإسلام لو أنه لم تعترضه عوارض الجمود والقيود المصطنعة التي تغلبت على الأدب العربي بعد ذلك) (عبد الرحمن شكري ، الدين والأخلاق بين القديم والجديد ، مجلة الرسالة، ع272، السنة 6، عام 1938م ، ص1534 — 1535 .

إذن لم يكن شوقي بدعاً في التاريخ عندما رجع بالشعر والثقافة العربية إلى عصور مجدها الأولى وزهوها البكر القديم . فهو يجري هنا على سنة طبيعية من سنن التطور والرقي والتجديد والابتكار ، ولعل هذه الرجعة الإحيائية — وليس كل رجعة مذمومة كما يقول عبد الرحمن شكري — كانت كذا إبداعياً وثقافياً موسعاً للوقوف على أصفى وأبهى لحظات الإبداع في الموروث الشعري والثقافي العربية بغية وصل ما انفصل في حركة الإبداع العربي نحو النمو والتطور والتجديد ، ومن ثمة رأى شكري بأصالته الفكرية المعهودة أن النزعة الحديثة إلى التجديد التي استكملها العقاد والمازني وغيرهم من المجددين من بعد إن هي في الحقيقة إلا تكملة للنزعة الرجعية التي نشطها البارودي ثم شوقي إذن أين هنا صورة النظام المتكلف الأجوف العاطفة المعدوم الشخصية المفكك الأفكار والأشعار التي وصم بها العقاد شوقي ؟! بل الأعجب من ذلك أن شكري يربط ربطاً طردياً بين قوة الرجوع إلى المصدر الشعري الأقدم وقوة التوجه صوب التجديد والإبداع فأعجب معي بدعوة إلى

عمق القدم تدفعك إلى أصالة التجديد .ولكن يبدو أن العقاد وزميليه ومعهم كثير ممن تصوروا تصوراتهم آثروا الحالقة الماحقة. فأرادوا أن يجزو الفروة الكثيفة للموروث الشعري العربي التقليدي مؤثرين عليه " الباروكة " الغربية التي كانت وهماً شعرياً لا شعريا وضع عنوة على رأس أجرد مقفر حليق من كل شئ !!

ولعل ذلك الوعي النافذ بكد معاناة الجدل حول القديم والجديد ممثلاً في العراك الشعري والثقافي الجديد جعل شكرياً خفيض الصوت وسط جعجاع الجدل الصاخب ، وطواحين التنظير الغاضب ، وربما أحس شكري بأصالته الفكرية بأن حركة التجديد والتأصيل ينتابها كثير من الغموض واللبس والاندفاع والافتئات والاختزال فآثر الاعتزال قليلاً ثم ما لبث أن هجم عليه أصحابه هجوماً غير جميل ، فما كان من هذه العبقرية الخلاقة الهادئة هدوء الحياة وعمقها معاً أن انتحت جانب الظل حتى توارت بالحجاب لقد انتبه شكري انتباهاً عظيماً لخطورة غربة السياق التاريخي على الثقافة العربية والشعر العربي.

إن إسقاط السياق التاريخي جريمة كبرى في حق العلم والفكر والمنهج والممارسة ، وتشويه متعمد للنمو الطبيعي للثقافات والحضارات والخطابات والتواريخ ، إن تحطيم السياق الثقافي التاريخي العربي لصالح السياق الثقافي الغربي تجريد لواقعنا الجمالي والمعرفي الخاص بنا تمهيداً لتدريبه ثم التماهي مع الآخر ثم الدفاع المستميت عن أفكاره ومفاهيمه وتصوراته ، وحتى نتجنب كل هذا التردي والسقوط

والتفتت علينا أن نقلع عن كثير من عاداتنا في التفكير وطرائقنا في التصور التي اعتادت طرائق اتباع الهامش العربي للمركز الغربي ، بل علينا أولاً أن نعي بعمق أصيل جذورنا وأصولنا حتى نتمكن لاحقاً من تفكيك مركزية الأنا أو مركزية الآخر في ضوء متطلبات ثقافاتنا الراهنة وتكييفات الواقع التاريخي المحيط بنا.

ومن حسن الحظ أن حظى النقد المعاصر بدراسة مهمة للباحثة د. وفاء كامل فايد عنوانها (قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان : دراسة أسلوبية إحصائية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، 2000).وكانت منهجية الدراسة منصبة على اختبار المقولات النقدية التي تزعمتها وزعمتها مدرسة الديوان في مواجهة مدرسة الإحياء الشعري ممثلة في شعر شوقي ، واتخذت الكاتبة من هذه المقولات النقدية فرضيات انطلقت منها إلى البحث النقدي الدقيق للكشف عن طبيعتها ، والتحقق من مدى صدقها وأصالتها لقياس الفجوة التي يمكن أن تنشأ بين التشريع النقدي والممارسة الفنية الجمالية ، أي الوقوف علي الجدل الدائر بين حدود الإبداع وحدود النظرية النقدية ،والانتباه إلى المفارقة الحادثة بين النظرية النقدية والوعى النقدى، وبعد اختبار نظري وتطبيقي طويل بين المقولات النظرية النقدية والممارسة الشعرية بين مدرستي الديوان والإحياء تكشفت للباحثة نتائج نقدية قيمة عدلت كثيراً من الأوهام النقدية الراسخة حول حقيقة المنجز الإبداعي للمدرستين، فقد تكشف للكاتبة عمق الفجوة التي ظهرت

بين التشريع النقدي والممارسة الشعرية لدى شعراء الديوان بالمقارنة بشعراء الإحياء يتجلى ذلك في قول الكاتبة : " فقد كان من المتوقع منهم أن تتجلى عقيدتهم النقدية هذه في ممارساتهم الشعرية . فتكثر عندهم الاستعارات الإحيائية والتشخيصية . ونقل التجسيمية ، ولهذا فقد كان من المستغرب منهم أن يتفقوا في استعاراتهم على جميع محاور البحث مع شاعري الاتجاه المحافظ شوقي وحافظ وقد تجلى هذا لدى شعراء العينة كلهم ، عند العقاد ، ويليه المازني ثم ظهور أعلى نسبة للمركبات التجسيمية . المفعولية والوصفية عند شكري وأيضاً أعلى نسبة للمركبات التجسيمية الإضافية عند المازني . كما بين الجدول نفسه أن أقل نسبة في المركبات التشخيصية الفعلية عند العقاد" راجع الكتاب من ص 117 ـ 120)،وقد ظهر هذا جليا في قلة استخدام الاستعارة الإحيائية وفي تفوق الاستعارة التجسيمية عليها من حيث العدد ، وكان مما لا يتفق مع مبادئهم النقدية أيضاً ظهور أعلى نسبة للمركبات التجسيمية الفعلية.

وربما توصل الكاتب الكبير يحي حقي في دراسته عن " مراثي شوقي " بذوقه النافذ البصير إلى ما توصلت إليه الكاتبة وفاء كامل بمنهجها العلمي الرصين ، والمسألة في نظرنا لا تخص فيما نرى المنجز النقدي والشعري وكفى بل هي تتسع لتشمل السياق الثقافي والمعرفي والتاريخي الشامل لطبيعة نشاط العقل العربي في نهاية النصف الثاني من القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، وكيف

كان هذا العقل يتصور قضاياه الأدبية والثقافية والجدلية والسياسية الأساسية في سياقه الثقافي العربي أو حال جدلها مع السياق الثقافي الغربي، وكيف كان يتصور طرائق جدله الجمالي والمعرفي بين القديم والجديد، والأنا والآخر، والذات والموضوع ،والتراث والمعصرة،وبكلمة واحدة كيف تصوروا جدل المحافظة والتجديد فى شعرنا العربى. ولقد العقل النقدى العربى في كثير من صور الاضطراب والارتباك في تصور قضاياه الفكرية والجمالية الكبرى ولعل الحوار النقدي الكثيف الذي دار حول مدرستي الديوان وأبوللو مايؤكد هذا القلق والارتباك.

لقد كان معظم نقدنا المعاصر في ممارساته النقدية أقرب إلى تبديد التعقيد الدينامي الهائل في مجازات الشعر وارتاح إلى لون من ألوان الكشف النقدي المسطح في حين أن الصيغ المعرفية والمقدية المسطحة لا المركبة تعرض الشعر والواقع واللغة والتاريخ للهدر والتشويه والإقصاء ، تحت دعاوى علمية وهمية باسم الموضوعية والتطابق والانسجام وفي الحقيقة أن هذه الممارسات النقدية التي غيبت كثيراً من شروط الجدل الدينامي الحر كانت تنتج العمى والارتباك والفوضى لا الكشف والإبداع والتعدد والتنامي، وكان الإبداع الإحيائي – لا النظري – أقرب إلى التعقيد الدينامي المركب المقر بحث الثبات والاختلاف ، النظام واللانظام ، المرئي واللامرئي .

لقد استراح النقد والنقاد للون من ألوان الخطاب النقدي المضطرب في تصور أشكال الجدل الشعري والثقافي في خطابنا الشعري

الإحيائي.وهو نفس الخلل والاضطراب الذي وقع فيه جيل النقاد الرواد من قبل (العقاد والمازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل) في تصور شعرية شوقي والبارودى وإن اختلفت أشكال خلل الجدل وحدوده ومقاصده ، ولعل اعتذاريات الخطاب النقدي التي قرأنا للعقاد والمازني وطه حسين بأخرة من تطورهم الفكري والنقدي تؤكد لنا صوراً من هذا الاضطراب وهي تذكرنا بأشكال الاعتذار النقدي الذي قدمه مؤلفا " في الثقافة المصرية " محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الطبعة الأخيرة من الكتاب بعد مرور سنين طويلة على خطابهم النظري الأول المندفع ، لقد جاء الاعتذار النقدى بعد سنين نقدية وثقافية طويلة أنضجتهم وأصقلتهم وأرتهم من أشكال التوازن الجدلي النقدي والمعرفي والحضاري بين النظرية النقدية والوعى النقدي ما لم يكن ليرياه في زمنهم النقدي الاعتسافى الأول وذلك لأسباب سياسية وتصورية معرفية كثيرة ، ولعل آليات أشكال الاعتذار في الخطاب النقدي العربي - التى تحتاج الآن إلى دراسة علمية كبيرة - ستظل مستمرة مسيطرة ما لم تتغير الأدوات المعرفية ، والخلفيات الفلسفية والأطر المنهجية المتحكمة في الخطاب العربي ، والتي تدفعه دفعاً لرؤية الذات والتاريخ واللغة والهوية والفن على هذه الشاكلة التي تفصل بين أشكال الأدب وأشكال التاريخ والثقافة التي أنتجت هذه الأشكال.

إن النماذج النقدية والمعايير المعرفية والفلسفية المهيمنة على الخطاب النقدي تدفعه إلى اختيار مسالك نقدية محددة ، وتغيب مسالك

أخرى كائنة أو محكمة في طرائق رؤية اللغة ، وسبل توليد المعاني ، وضروب تفسير التاريخ ، وآليات تفسير وتحليل وتقييم أشكال الأدب . إن قيمة المذاهب والنظريات والمفاهيم ليس في مجرد استيعابها وتمثلها وإجادتها مفصولة عن السياق التاريخي والمعرفي والفلسفي الذي أنتجها في بلد المنشأ أو السياق الذي تشتغل عليه في بلد المهجر ، فالخطاب النقدي ليس مجرد تشرب الأدوات المعرفية المعايير الجمالية في ثقافة الآخر لإعادة استنساخها وتكريسها في ثقافة الأنا دون إحداث هذا التفاعل الجدلي التاريخي التكييفي بين النظرية والواقع والتاريخ والذات والهوية حتى يخرج الخطاب النقدي والخطاب الأدبي معاً من ثقافة الاستنساخ والتكرار إلى ثقافة الجدل والسؤال ، لقد آثر الخطاب النقدي حول شعرية الإحيائي لوناً من ألوان العجلة النقدية القائمة على الارتجال في النظر . والاندفاع في التفسير ، والتضخم الذاتي الأناني في التقييم . ولذلك استنام إلى القمع الرمزي ، والعنف النظري في مواجهة الإبداع . وحبب إليه كثير من مصطلحات القمع والإقصاء والاختزال مثل القطيعة المعرفية والجمالية مع التقاليد والتراث حتى يتطور الإبداع وما درى هذا الخطاب النقدي العجلان أن هذه المفهومات النقدية التي هرول إليها مثل (القطيعة – الفراغ – التحول) تحتاج إلى تمحيص طويل ، وامتحان صعب عسير ، لايخلو من جدل وتناقض وتداخل، حتى لا نقع في فتنة الكلمات وضلال المفهومات بعيداً عن سياقات التاريخ ، ومقتضيات الواقع وإكراهات الثقافة واللغة ، فليس هناك

على الإطلاق درجة صفر للمعنى ، ولا لحظات عدم تاريخي قومي تبدأ عندها الدلالات الحديثة المستجدة ، فلا يوجد في العلم والعالم سوى منظورات معرفية وخلفيات فلسفية وتاريخية تتناحر جميعاً من أجل السيطرة على شكل الواقع التاريخي المحيط بها ، فالواقع ليس سوى آليات إدراكه ، وخلفيات تصوره ، والأطر الفلسفية التي تهئ الاعتقاد في معناه على هذه الشاكلة الجمالية والمعرفية دون هذه الشاكلة ، فالفكر النقدي عموماً بل الفكر الإنساني في شتى مناحيه لا يعمل أبداً إلا داخل أنظمة معرفية وفلسفية ولغوية وتاريخية إدراكية تفسر حقيقة الواقع أياً كان أشكاله ومقاصده ، مؤثرة هذا التصور دون هذا التصور مجرية يد الإنتقاء والإقصاء والتركيب في الرؤية والممارسة فالخطاب النقدي على اختلاف مدارسه وفلسفاته وإجراءاته ومناهجه لا يرى اللغة والشعر والواقع والتاريخ على بياض وجودي أول ، بل يراهم جميعاً من خلاج النماذج المعرفية ، والفلسفية التي تؤطر وعيه ولا وعيه على السواء ، وتتحكم في آليات تفسيره وتحليله وتعليله وتقييمه وحكمة على طول الخط ، فالآليات المعرفية والأنساق التاريخية والإجراءات المنهجية في الخطابات النقدية هي أنظمة تشكيل قبلية تحدد شروط الممكن والواقع ، والموجود بالقوة والموجود بالفعل بما يعطي رؤية خاصة للكتابة ، ومفهوماً معيناً للنصوص ، وتصوراً محدداً لسبل توليد المعاني والدلالات ، وفهماً مخصوصاً للغة والتاريخ والواقع ... إن رؤيتنا للشعر والعالم متوقفة على المنظور المعرفي والفلسفي الذي نراهم من خلاله .

وإذا سلمنا بأن آليات المجاز في رؤية العالم تختلف اختلافاً جذرياً عن رؤية المفاهيم والتصورات عرفنا مدى العنف الرمزي الكامن في الخطاب النقدي العربي حول شعرية شوقي عامة وشعرية الإحياء عامة وسواها من الشعريات العربية المتعددة المتطورة حتى يومنا هذا .

فإذا كان المجاز في الشعر والأدب معنياً بفتح المجرى الأنطولوجي والجمالي للزمن واللغة والواقع والتاريخ بما هم إمكانات تعددية مفتوحة على أشكال لا نهائية من الجمال، فالمفهوم أو المعيار التصوري والمعرفي في الخطاب النقدي قائم على الانتقاء والإقصاء والاختزال وإعادة التركيب لهذا المجرى الأنطولوجي التعددي الكثيف . وبالتالي فإن الأدوات المعرفية ، والأنساق الفلسفية للخطابات النقدية ليست مسائل معرفية منهجية وكفى، بل هي قضايا سياسية وأخلاقية وثقافية من الدرجة الأولى فهي أنسقة قيمية . وأنظمة ثقافية اجتماعية قبل أن تكون مذاهب نقدية وهي تسعى لإقامة اقتصاد سياسي رمزي لتدبير شأن الحقيقة الجمالية والمعرفية في المجتمع من وجهة نظر هذه الخطابات . – ليس أكثر ولا أقل فالقضية النقدية برمتها فيما نرى تكمن في أن تأطير المعارف ، وتحديد الأنساق – وتعيين المناهج والإجراءات في الخطابات النقدية ليس هدفه الوحيد بالضرورة الوصول إلى الحقيقة الجمالية والمعرفية اليقينية المتطابقة مع الواقع التاريخي الحي كما تدعي هذه النظريات والمناهج – أية نظريات ومناهج – حتى إذا حللنا في حمى الحقيقة المقدسة وظفرنا بجمانها العصي البعيد ، وذقنا حلو

الوصال إلى موردها العذب الصافي ، تعتق صدانا اللاهث المصرد ببرد اليقين وسلمنا لها تسليماً وواقع الأمر أنه لا توجد حقيقة مطلقة ما ، بل توجد فقط تصورات إدراكية عن الحقيقة ، ونماذج معرفية وفلسفية وتاريخية تدبر أمر الحقيقة . وفي استحالة إمكان حدوث الحقيقة — أدبية أو علمية تجريبية — على أي مستوى من المستويات بصورة نهائية عينية مطلقة فإن الإمكان الحادث الوحيد في الخطابات النقدية على اختلاف فلسفاتها المعرفية ، وأطرها المنهجية ، وشكولها النقدية هو اتباع آليات معرفية وفلسفية وتاريخية معينة تتبلور في طرائق لغوية رمزية معينة للوصول إلى حقيقة معينة في لحظة تاريخية معينة ، ويجب أن نفهم ما نعنيه هنا بلغة الخطاب النقدي فهماً واسعاً متراحباً ، فلغة الخطاب النقدي ليست مجرد مفاهيمه النقدية ، وتصوراته المعرفية ، وإجراءاته المنهجية . بل يقع مصطلح لغة الخطاب النقدي في العمق من اللغة الرمزية المؤسسية العامة التي تخترق كل جسد الواقع والثقافة والإدراكات والتصورات والمعايير والممارسات موزعة على الجسد اللغوي الثقافي العام ، فهي ليست تخص لغة الخطاب النقدي وحده. وإذا سلمنا بهذا الوعي وهذا التصور منذ البداية ، سلمنا بأن كلاً من لغة الخطاب النقدي النظري والتطبيقي ولغة الإبداع يقعون جميعاً في العمق من العمود اللغوي الرمزي المؤسسي العام ، وبالتالي لا تنتقد ولا تفكك ولا تحارب لغة الخطاب النقدي لغة الخطاب الإبداعي إلا داخل السياق الثقافي اللغوي التاريخي المحيط بالجميع ، فلا توجد نقطة بياض أزلي

مطلق تنطلق منها لغة الخطاب – أية خطاب – من خارج اللغة التي تكتنف الجميع في سياقها الثقافي المعقد ، بل تنطلق كل اللغات داخل الحيز الرمزي اللغوي العام الذي يرسم صور الإدراك ويحدد آليات الوعي ويعين طرائق الممارسة في جميع مؤسسات وممارسات المجتمع والثقافة.

ومن هذا المنطلق المعرفي لا يمكن أن نغض الطرف النقدي عن إكراهات لغوية وتاريخية ومذهبية كثيرة تعيق حركة لغة الخطاب النقدي في تصور حركة لغة الخطاب الإبداعي فثمة إكراهات الأيديولوجيا ، وإكراهات التصورات المعرفية للنظريات ، وإكراهات متطلبات التاريخ ، وإكراهات مقتضيات الواقع ، وإكراهات صراعات النماذج المعرفية والثقافية المسيطرة على الواقع . وفي عمق هذه الإكراهات اللغوية المتعددة لا يمكن بل من المستحيل أن نمارس حريتنا أو نمارس نشاط إدراكنا ، أو حركة ثقافتنا وأدبنا بمعزل عن هذه الإكراهات التاريخية الحتمية ، وفي غيبة وعينا بذلك سنمارس حرية فكرنا بصورة مضطربة مغلوطة . فإما أن نمارس تحررنا الطفولي المطلق الذي هو أشبه بالعبث الطليق خارج أطر التاريخ ، وإما أن نقع في نسبوية معرفية ومنهجية سائلة محيرة ، ومن هنا يأتي الرهق الفكري العناء الثقافي المعقد في الوقع بتعقيد الجدليات التاريخية واللغوية للصراع بين القديم والجديد ، الحرية والانضباط.

ولعلنا ندرك الآن لماذا لم تكن المعركة الجدلية الثقافية واللغوية شديدة

الوطيس بين من وصفوا بالمقلدين من أصحاب الشعر الإحيائي ومن وصفوا بالمجددين من أصحاب مدرسة الديوان ، في حين أنها كانت على أشدها جدلاً وعراكاً وصراعاً بين شعرية الإحياء والجيل النقدي والشعري التالي لجماعة الديوان أعني الرومانسية بجناحيها: جماعة أبوللو في مصر ،أو المهجر في الأمريكيتين. وربما رأت جماعة الديوان جماعة الإحياء موغلة في تقاليد الماضي غير مندغمة في مستحدثات الحاضر ، وربما رأت جماعة الإحياء جماعة الديوان متعسفة النظر ، شاطحة التصور خارج أطر التاريخ والواقع .

وفي ضوء هذا الإدراك الفلسفي واللغوي والثقافي والتاريخي ندرك أن صدور جماعة الديوان عن تصورات معرفية وفلسفية وجمالية جديدة كان أقرب إلى التضخم الأناني للذات في تسريع تفجير الصراع بين النموذج الشعري الإحيائي، والنموذج الشعري الديواني، أكثر مما كان تلبية عصرية اجتماعية ماسة لتفجير هذا الصراع ، نعم كان عصر الديوان عصر البحث عن الذات المصرية الوليدة على كل المستويات سياسياً وثقافياً وفكرياً وجمالياً ، لكن ضبط نسب الجدل والصراع بين الرغبة الحميمة في البحث عن الذات الحضارية ، والحفاظ على موروثات هذه الذات شابه كثير من العجلة والخلل وحب الظهور ، وما يؤكد وجهة نظرنا هنا أن جماعة الديوان لم تقدم على المستوى الأدبي الإبداعي البديل الشعري الحقيقي القادر على خلخلة النموذج الشعري الإحيائي خلخلة كبيرة.

وقد سبق لنا أن وقفنا أمام دراسات نقدية تطبيقية شاملة قارنت بين الإبداعين القديم الإحيائي والجديد الديواني مؤكدة تصورنا السابق ، ونحن لم نجد هذا البديل الشعري الحقيقي إلا عند الجيل التالي لجيل مدرسة الديوان ، أقصد أبوللو بقيادة احمد زكي أبو شادي ولأمر ما أحس أبو شادي بذكائه العبقري بضرورة اتباع خلق التعدد والتسامح وإفساح الصدر النقدي مع جماعة الشعر الإحيائي فصور مجلة أبوللو في بواكير أعدادها بصورة ضخمة لقائد الشعر الإحيائي احمد شوقي مشفوعة بقصيدة له في الترحيب بهذا الشعر الجديد حتى يتسنى لأبي شادي وجماعته النماء والترعرع في رعاية الوالد الكبير احمد شوقي ، وهي صورة أقرب إلى قتل الأب داخل السياق التاريخي لا خارجه ، فهي قتل بالاحتواء الجدلي وليس بمجرد النقض النظرى، وربما كانت الدلالة الرمزية العميقة في حمل شعراء أبوللو ونقادها نعش شوقي حتى مدفنه ربما كانت دلالة حضارية عميقة على توديع نموذج جمالي حضاري واستقبال نموذج جمالي جديد قادر على تقديم البديل الشعري الحقيقي القادر على المناوئة الجمالية والخلخلة المعرفية العميقة للجسد الثقافي المؤسسي برمته . وعندما هب أنصار القديم منافحين مدافعين عن نموذجهم الشعري في وجه جماعة أبوللو فقد كانوا يحسون في أعماقهم اللغوية والمعرفية أن جماعة الديوان بنتاجها النقدي والشعري لم تكن تزلزلهم كل هذه الزلزلة التي أحسوها في نتاج أبوللو نقداً وشعراً ، بعد أن أحسوا أن كفة الحياة واللغة والأدب والجمهور قد بدأت تشول

لصالح هذه المدرسة بصورة لم تتهيأ من قبل لصالح جماعة الديوان .

ولعلنا لوقفنا أمام استعارات الغضب النقدى (ولنا بحث مطول فيها) والاتهامات الأدبية والمعرفية والأخلاقية التي وجهها أنصار الشعر الإحيائي لأنصار مدرسة أبوللو لتحققنا من ذلك ، فقد اتهموهم بعدم الاهتمام بالعروض والقوافي والخروج المارق على نظام القافية والبحر الواحد ، ووصموهم بأنهم محلقون في سماوات الأحلام الغرة البعيدة غير محدقين في قضايا الوطن والتاريخ واللغة ، وأنهم ينزلون على التسامح في قضايا الأسلوب واللغة . ويشطحون في غرائب الأخيلة ، وعجائب الاستعارات المستحيلة ، وبهذا اتهموا دعوتهم الجديدة في عالم الأدب بأنها دعوة أعجمية لا تمت للنسق الجمالي والثقافي العربي بصلة ، والمتأمل في هذه الاتهامات يجد بعضها ينصرف إلى اللغة وبعضها إلى الأدب وبعضها إلى السياسة وبعضها إلى الأخلاق ولم تقتصر أبداً على الجانب الجمالي الأدبي فقط ، مما يؤكد فرضياتنا المعرفية والجمالية السابقة في أن الخروج التجديد على النموذج الثقافي والجمالي السائد ليس خروجاً جمالياً أحادياً على مفاهيم الأدب والنقد بل هو خرج على النموذج اللغوي الرمزي المؤسسي برمته والذي يؤسس جميع مستويات الإدراك الثقافي والجمالي والأخلاقي والسياسي العام في المجتمع ، فالتحديث في الأدب يقع في العمق من قضايا سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية عديدة وهو مسائلة مركبة عميقة متواصلة لقضايا الحرية واللغة والمجتمع والتاريخ

والهوية والمصير والذات والوطن والعقل ، وربما أثار كتاب الدكتور طه حسين " في الأدب الجاهلي " فى توظيفه لمنهج الشك الديكارتي ما لم تثره جميع كتب عثمان أمين عالم الفلسفة الكبير، مما يعني أن للظاهرة الأدبية حساسيتها اللغوية والمعرفية والأخلاقية الخاصة فهي تحتل مكان العصب الحساس في سياق الصراع الثقافي المحتدم دوماً بين القديم والجديد ، نلحظ هذه الحساسية العميقة المعقدة في جميع المعارك النقدية والثقافية التي مرت بها المجازات الرائدة الصادمة لدى جميع رواد التجديد في الثقافة العربية والشعرية العربية عبر التاريخ عند أبي تمام والمتنبي والمعري وابن الرومي وأبي نواس وبشار بن برد وابن المقفع وابن عربي والنفري والسهروردي وغيرهم .(ولنا كتاب فى هذه المعارك ودورها فى تطوير مفاهيم الخطاب النقدى) وكأن الصراع النقدي حول هذه المجازات الرائدة الجسورة يمثل صراعاً ثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً وسياسياً في المقام الأول ، صراع يقف على النماذج الجمالية والمعرفي ، المخلخلة للجسد اللغوي المؤسسي العام ، بما يعني خلخلة الحدود والتصورات السائدة حول حدود ودلالات العقل والذات والأخلاق والقيم والمعنى والواقع والسياسة ، والهوية ، والجديد والقديم ، فالكتابة الإبداعية الأصيلة أياً كان لونها وغايتها تمتلك قدرات هائلة على التحرير والحفر والتفكيك والخلخلة ، أي هي كتابة مضادة على الدوام تقيم ملكها المجازي العنيد على أرض الانفصال والشروخ والفجوات.

وفي الحقيقة هي لا تضع الانفصالات والفجوات من الخارج بصورة اعتسافية بقدر ما تعيد اكتشافها المسكوت عنه داخل أنساق الاتصالات التاريخية الموهومة والتطابقات المعرفية والجمالية المزعومة . فهي تبحث عن مواطن الخلل ، ومواقع التصدع في أعماق حركية التاريخ الكثيفة بين الماضي والحاضر والمستقبل . وقد يشوب هذا البحث النقدي والجمالي كثير من الزيف وقليل من الحق والأصالة أو العكس أيضاً ، مما يجعلنا نجني أحياناً ثماراً قد تهدلت عن أعضائها في غير أوانها ، وقد يشوب هذا البحث كثير أو قليل من عدم النضج الفكري والثقافي واللغوي المطلوب لإحداث توازنات جمالية وتاريخية ومعرفية بين مستويات ثقافية متعددة متباينة متداخلة .

إن فقه الوعي باللحظات الجمالية والتاريخية الانتقالية الكبرى في حياتنا الثقافية أشبه في دقة مسالكه وخفى تدفقاته ، وتعقيد مساراته بمنحنى زمني كثيف بالغ الرهافة والحرج ، وربما أصاب خطابنا النقدي المعاصر كثير من التخبط والارتباك وعدم النضج في جدلياته المعرفية والجمالية حول شعرية الإحياء،إما إفراطاً في تصور أحداث الانفصال الجهيد المؤلم عن سياقنا التاريخي المعقد فطالبوه بالنقض الجذرى لا التعديل، والإزاحة لا التأسيس ، وإما تفريطاً في إحداث التوازنات الجمالية والثقافية المعقدة بين مطالب الحرية وأوهام الضرورة . فآثروا لوناً من ألوان التحديث الشكلي غير التاريخي ، المتقافز للأمام شكلياً

وربما رأت معظم خطاباتنا النقدية أن تستبق التجديد بالفكر النظري

لتغيير المجرى التاريخي العربي معقد التداخلات والمسارات ، وربما رأت خطابات نقدية أخرى أن الإبداع العربي كان متخلفاً عن حركة التاريخ ، ومطالب الحياة ، وآثر أن يتطابق والذكرى الماضية معانقاً صورة الأب التليد ، عاكفاً على الرتابة والروتين والتطابق الصلد العتيد . ولكن الشعر الأصيل المنتج كان يرى غير ما يرى الجدل النقدي اللجوج ، كان يرى أن الإصغاء لنبض الواقع التاريخي الحي مرئياً ولا مرئياً ، أفضل من القفز اللاهث وراء النظريات مقتطعة عن سياقها التاريخي اللغوي العام ، كان الشعر يرى أن الإصغاء الموضوعي واللاموضوعي العميق لحركة التاريخ والحياة ، تنتج القدرة على الاندماج الحي الكثيف بمجرى الزمان ومستحدثاته ، وتقاليد الواقع ومتطلباته ، ورسوخ النماذج ومتغيراتها – يرى ذلك أقرب إلى بناء واقع ثقافي معرفي تاريخي رصين قادر على التحرر من ثقل الماضي والحاضر معاً ، استشرافاً للتعدد والاختلاف والتجدد والتحديث وبكلمة أخيرة كان الجدل الشعري آصل من الجدل النقدي .

لقد كانت بواكير النهضة المصرية والعربية بحثا عن الذات المصرية بحثاً محموماً متواصلاً على جميع المستويات الحضارية ، ولعل البحث العميق عن الذات الفردية هو صورة من صور البحث عن الذات الجمعية الموضوعية ، ولعل التأمل النقدي في الطرائق المعرفة ، والمسالك المنهجية المتبعة في هذا البحث تعكس لنا بصورة من الصور درجة حركة السياق التطوري العضوي للثقافة والمجتمع المصري ككل ، ومن هنا كنا نرى أن أية معالجة نقدية لشعرية الإحياء بمعزل عن أشكال

الصراع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي للمجتمع المصري تعد لوناً من ألوان ميتافيزيقا الفكر والجدل، وهي ميتافيزيقا وهمية تقفز فوق شروط التاريخ والثقافة وظيفتها ممارسة الانفصال المعرفي العبثي المشوه للشعر واللغة والتاريخ والواقع، لأنها ممارسة فكرية عبثية تتم خارج أنسقة التاريخ، وأطر الواقع.والسؤال النقدي المهم هنا :

هل من الممكن للفكر على المستوى التاريخي الفعلي تحطيم المنظومة المعرفية والجمالية والسياسية السائدة في مجتمع من المجتمعات تحطيما كلياً دفعة واحدة، واستبدالها بمنظومة معرفية جمالية جديدة كل الجدة دفعة واحدة ؟! هل هذا ممكن تاريخياً وإنسانياً ومنهجياً ؟! بالطبع لم يحدث هذه أبداً على مر التاريخ الإنساني كله وفي ضوء هذه الحقيقة التاريخية لنا أن نتساءل سؤالاً علمياً منهجياً محكماً : ما هي الحدود العلمية والثقافية والتاريخية والجمالية الممكنة في تحريك أنظمة اللغة الراسخة والواقع السائد صوب المستقبل الكمين في اللحظة الراهنة في حقبة تاريخية ما ؟!

إن الوعي النقدي العميق بحدود هذه الحركة الجدلية المعقدة وبإمكان تعدد وتداخل مستويات الجدل فيها هو ما يجعل من الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي معاً واقعاً ممكناً على المستوى العلمي والعملي، وفي غيبة هذا الوعي النقدي المعقد بالجدليات الثقافية والجمالية والاجتماعية المعقدة لدى نقاد شعرية الإحياء فإننا نستطيع أن نرد سحر الخطاب النقدي الوهمي على سحرته وكهنته فنقول مثلاً : لقد استبدل وعي

النقاد — لا خطاب النقد — الاتهام الموجه إلى شعرية الإحياء بأنها تقليد لا تجديد أو تجديد داخل أطر التقليد ـ نرد ذلك الوهم النقدى بأنه مجرد تقليد نظري حداثي أيضا لقنه النقاد عن التجديد النظرى النقدي الغربي وبذلك فخطابهم هو الآخر تقليد للأنا الغربى، ومن الخير لنا ألف مرة أن نجدد داخل حدود السياق التاريخى للأنا لا داخل حدود السياق التاريخى للاخر. لأننا بهذه المثابة نكون نحن في حالة وجود مقارن لا خطاب ثقافي مقارن، فأن نجدد داخل المنظومة اللغوية والثقافية والتاريخية الخاصة بنا حتى لو كانت حركتنا الجدلية بطيئة أو متعثرة خير لنا ألف مرة من أن نقلد — حتى لو كنا أساتذة فكر لا ممارسة — داخل المنظومات المعرفية والمنهجية للخطابات النقدية الغربية مفصولة عن سياقاتها التاريخية الجدلية الخاصة بها.

إننا لا نتصور لا على المستوى النظري ولا المستوى التاريخي المادي الفعلي إمكان قيام الشعرية أية شعرية — بمنأى عن مجمل الأنظمة الثقافية والرمزية والسياسية المحيطة بها في مجتمع من المجتمعات، بل إن حركة نشوء وتطور الشعريات مرهون بدرجة الاستجابة الثقافية والجمالية التاريخية لحركة المجتمع ككل وإن أي اصطفاء أو إقصاء لحركة الجدل الشعري واللغوي والنقدي مفصولاً عن حركة التاريخ الحضاري والثقافي الموضوعي المحيط به يعد تعويقاً لحركة الواقع واللغة والشعر. وتشويه لسياق التاريخ والمعرفة والإدراك. كما علينا أن نعي أن كل شعرية عظيمة أصيلة — وتقع شعرية الإحياء في العمق

من الشعريات العظيمة – تتجاوز دائماً الأساس التاريخي الموضوعي المحيط بها ذلك أنها تحمل باستمرار فائضًا تخييلياً ومعرفياً مستقبلياً قادراً على تحريك مجمل الأنظمة المعرفية واللغوية والجمالية والأساس التاريخي المادي المحيط بها وهذا الفائض التخييلي المعرفي قادر على اختراق أن الأنظمة اللغوية والإدراكية للواقع مسدداً بصره وبصيرته صوب المستقبل الكمين في اللحظة الكائنة.

إن الشعرية بما هي عقل تخييلي جسور تكون أكثر جدلاً وتعقلا وتحريكاً من العقل النظري المتطابق مع مقولاته المعرفية داخل سجون النسق الرمزي العام المحكوم به على مستوى النظر والممارسة وبهذه المثابة المعرفية والمنهجية يعد الفائض الجمالي والمعرفي الكامن في أية شعرية جادة أصيلة قدرة تحرير هائلة قادرة على تجاوز الأوهام المعرفية التصنيفية للنظريات النقدية حال تأطيرها وتصنيفها للحركة الشعر اللعوبة داخل أنسقة الفكر الراسخ متعالية على سجون الإدراك النقدي السائد.

ولعل كثير التصورات السياسية والثقافية والأخلاقية والتربوية أيام حافظ وشوقي قد تعدت إلى مفاهيم الأدب ومعايير النقد فهما في التحليل الأخير جزأ لا يتجزأ من طبيعة الخطاب الثقافي والسياسي والقيمي العام المحيط بهذا الجدل ، فالحقيقة أن كل بوطيقيا أو سوسيولوجيا جمالية لابد أن تقع ضمن الكلية المادية التاريخية لسوسيولوجية التصورات الثقافية والحضارية المحيطة بها شاءت أم أبت وبصرف النظر عن

انسجام المقولات النقدية والنظريات الجمالية على المستوى المنطقي والمعرفي فالمحك الفعال الحقيقي لحركة الفكر واللغة والجمال والذات والخيال هو وقوعهم جميعا ضمن شروط الكلية التاريخية الجدلية التي نلمسها بصورة مرئية ولا مرئية في طرائق الممارسة ، وأنساق الفعل ، وحيوية علاقات الواقع القائم الكائن بالوقع الممكن المقبل

إن الفكر المبدع الخلاق هو الذي يعرض نفسه باستمرار لقوة مباغتات الواقع ، وحيوية مطالب التاريخ وليس الذي يحمي نفسه في أقفاصه الفكرية التجريدية معتصماً بنرجسته الذاتيه المغلقة تحت دعاوى التجديد الشكلي الفارغ خارج أطر التاريخ وأنساق، إن أي معرفة تمارس خطاباتها الثقافية والمنهجية والمعرفية بعيداً عن الشروط التاريخية والاجتماعية والقيمية المحيطة بها والمنتجة لها . تقع في كثير من الفوضى والتناقض والازدواج وعدم اتساق المقولات بالممارسات ، ينطبق هذا على جميع أشكال الخطابات والرموز والتصورات من حولنا ، ومن ضمنها الخطاب النقدي والثقافي حول شعرية شوقي التي تقع ضمن الجدليات الثقافية والتاريخية والسياسية المحتدمة بين أشكال القديم وأشكال الجديد في كل صوره الثقافية المحيطة بالشعر.

إن الخطابات الشعرية والثقافية التجديدية حركات - لاحركة - تاريخية شاقة من الاختلاف والاتفاق ، والأخذ والترك والحجب والشيوع . والتأويل وإعادة التأويل والإزاحة والإحلال ،والنسقية واللانسقية، وهى حركات تحتاج إلى كثير من الفحص والتروي وحاجة الوعى إلى

المرونة والتموج والإصغاء لحركة التاريخ والوعي بتعدد توازنات الواقع ، والالتفات إلى تنوع خطابات الممكن والمحتمل ، والتيقظ لحركة تطور المجتمع برمته ، ولا مفر هنا من إحلال مفهوم التحقيل النقدي الثقافي بديلاً عن مفهوم العناصر النقدية الأحادية معيار العلاقات المعقدة المتفاعلة بديلاً عن معيار الحقائق والأفكار والتصورات المتقابلة ، فمفاهيم التحقيل والعلاقات الشبكية التشعبية التداخلية سوف تساعدنا كثيراً على تفادي الكثير من ألوان الهدر التاريخي والتغيب المعرفي والإقصاء الجمالي في المعارك الهائلة التي تمت في الجدل الدائر حول شعرية شوقي ، ولعلنا نلحظ مصداق ذلك لو قمنا بدراسة نقدية ثقافية موسعة حول خطابات الاعتذار النقدي حول شعرية شوقي فنحن لا نكاد نظفر بدراسة علمية رصينة حول هذه الخطابات النقدية المعتذرةوهذا السياق الثقافي والحضاري والإتساقي المعقد يتجاوز حدود النظريات والمفاهيم المنطقية الصارمة لينال أشواق الوجدان . وهواجس الإرادة ، وسبحات الأخيلة ، ومغامرات اللغة ، وحسيات الواقع . الأمر أجل من الجدليات النظرية العنيفة وأدخل إلى الكيان الحي لجسد الحياة وقبل اللغة،كيان القيعان الحسية المختدمة للتاريخ والحضارة والواقع وربما كان عقل العقاد في شعره أخصب منه في نقده بخصوص رؤية واقع الحياة والشعر عندما قال في إحدى مقطوعاته الشعرية النافذة وعنونها بـ " الحب والمجد " :

هو الحب الذي يعمر هذا القلب لا المجد

مكان المجد لا يفتأ   يخلو حين يمتد
وإذا ما قيل مملوء   إذا فهو فارغ بعد
إذا ما حل في قلب   فليس لغيره ورد

فالمعرفة المحبة البصيرة أجدى على اللغة والعلم والواقع والنقد من مقولات العقل النظرى الأعمى،ولعل نظرة متأملة للكتابات التي كتبها النقاد بأخرة من تاريخ تطور نضجهم الجمالي والثقافي والأخلاقي بخصوص شعرية شوقى خاصة وشعرية الإحياء عامة رجوعهم عن كثير من معاييرهما النظرية وممارساتهم النقدية معا،. فمن يتتبع خط سير الخطاب النقدي لدى جيل الرواد ولدى الأجيال التالية لهم ، يلحظ أشكالاً نقدية وثقافية متعددة من خطابات الاعتذار النقدي . وخطاب الاعتذار هنا يتجاوز المجال الشخصي الضيق لينال الأفكار والمفاهيم والتصورات الكبرى التي حكمت حركة وجدل وطبيعة العقل العربي في لحظة تاريخية معرفية ما ، فالأمر يتجاوز قول ابن رشيق القيرواني :

أولع الناس بامتداح القديم   وبذم الجديد غير الذميم
ليس إلا لأنهم حسدوا الحي   فرقوا على العظام الرميم

أو قول الآخر :

وما شكرهم للميت إلا لأنه   بما حل في أيديهم غير طامع

فمدار الأمر في هذا الجدل النقدي والثقافي المحتدم الوقوف على كيفية رؤية النقاد والشعراء والمفكرين مفاهيم الهوية العربية المصرية، وطرائق العقل المصري وآلياته في الحوار والجدل مع ماضيه المعقد من جهة ، وحاضره الأكثر تعقيداً من جهة أخرى، وطمحاته وهواجسه صوب المستقبل.

الممكن من جهة أخيرة ، وهو الفارق بين عقل مفتوح على مرونة الواقع،وحيوية التاريخ،وعقل محبوس فى السجون الرمزية للأطر والمعايير.

ولو قارنا بين ماكتبه العقاد في شبابه ، في كتاب الديوان وبين ما كتبه العقاد نفسه بمجلة الهلال ع أكتوبر ، عام 1975 ، بأخرة من حياته تحت عنوان "(شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة ") لوجدنا البون النقدى والمعرفى شاسعاً بين تصورين وإدراكين مختلفين .وعى بهما العقاد شاباً وشيخاً شعرية الإحياء على مسافة ربع قرن من الزمان، يقول العقاد في دراسته الأخيرة : (" ما هو أدب التجديد ، باتفاق الآراء يمكن أن يقال إنه الأدب الذي فيه شئ مستمد من قريحة الأديب ، وما هو أدب التقليد ؟ هو بهذا المقياس نفسه كل أدب لا عمل فيه للأديب غير نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعاني والألفاظ ، وبهذا القياس للتجديد والتقليد نحسب أن ربع القرن الذي مضى بعد وفاة الشاعر شوقي قد عرفنا بمكانه وقد وضعه في ذلك المكان ، فهو إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، أو هو إمام مدرسة نستطيع

أن نسميها " التقليد المبتكر أو التقليد المستقل " . ونقول بذلك شيئاً يفهمه الناقد الذي يفهم درجات التطور من الجمود على القديم إلى ابتداع الخلق والإنشاء مستقلاً عن كل محاكاة ، لم يكن شوقي من المقلدين الآليين الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزيدون ، ... ولكنه كان يقلد ويتصرف وكأن تصرفه يخرجه من زمرة الناقلين الناسخين ولكنه لا يسلكه في عداد المبدعين الخالقين الذين انطبع لهم " ملامح نفس مميزة " على كل ما صاغوه من منظوم ومنشور ، فهو قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكررة . ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة ، ... وبهذا يعرض لنا الأبطال في رواياته كأنهم الخامات التاريخية بغير تصوير من الخيال أو صقل من القريحة إلا أن يكون تصويراً يفهمه القارئ كما يفهمه من مطالعة التواريخ ، خلاصة القول فيه أنه مقلد مبتكر ، أو أنه مبتكر مقلد فلا هو يقتضي أثر الأقدمين ولا هو ينفرد بملامحه الشخصية في التعبير عن نفسه) (الهلال القاهرة ، ع أكتوبر ، عام 1957 ، ص8 – 12).

وإذا أردت أن تطلع على صورة أدق رهافة على هذا الارتباك الثقافي والقلق الشعري والاضطراب الحضارى فانظر إلى العقاد كيف كان يتقلب في سلم النضج والتطور في الوعي بشعرية شوقي بين عام وعام وليس فقط بعد خمسة وعشرين عاماً ، فبعد أن قرأنا تراجع العقاد عن كثير من الاتهامات النقدية العنيفة التي وجهها لشوقي وشعره عام

1957 في مجلة الهلال فإذا به ينقلب على جل مفاهيمه ومعاييره في شعرية شوقي عام 1958م ، وذلك في كلمته في افتتاح مهرجان شوقي بالقاهرة عام 1958 وكان وقتها مقررا للجنة الشعر، يقول العقاد : " كان أحمد شوقي علماً في جيله ، كان علماً للمدرسة التي انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التي تفرقت في شعراء عصره ، ولم توجد مزية خاصة فقط في شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظير في شعر شوقي من بواكيره إلى خواتيمه ... والخلاف الذي كان بين مدرسة شوقي ومدرسة التجديد التي نشأت في أوائل القرن العشرين وكنت أسهم فيها مع الزميلين النابغين عبد الرحمن شكري والمازني كان مدار الخلاف على أمرين : أولها إلى النظم والتركيب وخلاصته أن القصيدة هي وحدة الشعر وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون وحدة حية متماسكة تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان والآخر يرجع إلى لباب الفن في الشعر ... وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في الطبيعة وفي الحياة)

وربما أفاد العقاد هنا من الوعي النقدى لدى الشيخ المرصفي الذى استصفاه من قراءاته العميقة المستقصية الناقدة بالموروث النقدي والبلاغي العربي خاصة لدى عبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة والجاحظ والحاتمي وحاظم القرطاجني وغيرهم مضافاً إليها قراءاته للمترجمات الأوربية ، إن معظم ما وقفت عليه مدرسة الديوان من مفاهيم نقدية وجمالية قد جنت ثماره

البهية من الحديقة النقدية المزهرة للشيخ المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية لعلوم اللغة العربية)، ولقد طبق الشيخ المرصفي هذا الوعي على شعر البارودي قبل أن يولد زعماء جماعة الديوان وقد وعى خليل مطران أفكار الشيخ المرصفي بالإضافة إلى تبحره في الآداب والمذاهب الأوربية فنجده يقول في مقدمة ديوانه واصفا شعره الجديد (ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها) (ديوان الخليل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1967م ، ص 8 — 9) .

أن المتأمل في نقد العقاد السابق يلحظ تحول شوقي في نظر العقاد من النقيض إلى النقيض، تحول من نظام يكتب شعراً لاغناء فيه ويحبس نفسه في حدود سنن الأولين يحتذيهم حذو النعل للنعل ، إلى إمام فذ لمدرسة جديدة تعنى بالابتكار الوسطي فهو بين تقليد مبتكر أو تقليد مستقل مثلما وصفه د. هيكل من قبل في مقدمته لديوانه بأنه (مجدد حيناً ومقلد حيناً آخر). ولعل هذا التصور يلتقي مع مفهوم سابق للعقاد كان يطلق عليه الثورة المحافظة ، لقد تحول نظر الناقد ولم تتحول شعرية الشاعر ،أو قل لقد كان المجاز أكثر أصالة من النظرية ،في صورة تذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب في كتابه " الشعر والسحر " :

في منطق القول تزيين لباطله   والحق قد يعتريه سوء تعبير

تقول هذا مجاج النحل تمدحه   وإن ذممت فقل قئ الزنابير

مـدح وذم وعـين الشئ واحـدة   إن البيان يرى الظلماء كالنور

نعم إن الحق قد يعتريه سوء تعبير لأسباب أيديولوجية وتاريخة وثقافية كثيرة،فنحن نعيش في سجون رمزية معقدة تغطى على بصرنا وبصيرتنا وتحجب عنا بحكم الألف والعادة والرتابة مايجب أن نراه فى حينه لا بعد فوات الأوان، لكن اللمحة الشعرية النافذة التي هدانا إليها شعر لسان الدين بن الخطيب تتعدى مجرد سوء التعبير إلى خلل في منطق التفكير وارتباكه وهشاشة نضجه حيث الخلل في التفكير يؤدي إلى الخلل في التعبير،هذا الخلل الفكرى لامفر منه فى جميع ممارسات الفكر البشرى،وهو يتعدى مجرد الأخطاء العلمية والمعرفية التى ينتجها العقل الإنسانى لينال بنية العقل والتفكير الإنسانى نفسه فى بحثه الدؤوب عن المعرفة أيا كان تخصصها ومنهجها ومقصدها،فحيث تكون اللغة يكون الإنسان الذى يحمل منطقها ودقتها وفوضاها وأهوائها وتحيزاتها معا دفعة واحدة،فاللغة منطق وبرهان وبيان وعرفان ووهم وأضاليل في وقت واحد وفي اللحظة العقلية الواحدة،ومن هنا لامفر لنا من فتنة الأسر داخل أحيازنا الرمزية والتصورية والعقدية أبدا،ولامفر لنا من الانحياز والتحيز سواء في تصوراتنا العلمية التجريبية أو علومنا الإنسانية وعلى رأسها الخطاب النقدى،فطالما نحن كائنات لغوية رمزية فنحن كائنات استعارية قياسية نقارب الحقيقة أيا كان لونها ولاتتطابق معها أبدا،وطالما نحن نفكر بالاستعارات فنحن نفكر بالوهم أيضا ومن هنا كانالوقوف على قضية الوهم بوصفها أحد الأسس المعرفية الكبرى

التي تصيب العقل الإنساني بصورة عامة، حيث لايكون الوهم هنا مجرد ضلال عقلي طارئ من السهل التخلص منه، بل هو ضلال معرفي أساسي كامن في طبيعة العقل الإنساني يغزو كل علم،ويتبطن كل تصور،فداخل كل نظام معرفي ترقد فوضى كامنة،وداخل كل التحام منطقي يقع خلل دفين،ولعل.ذلك يجرنا جرا إلى مناقشة قضية المعرفة وعلاقتها بالوهم في الفكر الفلسفي والمعرفي والمنطقي المعاصر،وتأثيرات ذلك على فكرنا النقدي المعاصر باعتبار الوهم لا يمثل اغترابا إنسانيا مؤقتا بل يمثل بنية نفسية ومعرفية ولغوية أساسية نجدها في كل تفكير بشري مهما ادعى الموضوعية والدقة والوضوح والحياد،فالوهم ضربة لازب على العقل البشري في كافة تصوراته،ولقد صدق ابن عطاء الله السكندري عندما قال((ما قادك مثل الوهم))، فالوهم يمثل بعداً أصيلا من أبعاد الوضع الإنساني،ونتيجة لكل ذلك لا نمتلك نحن البشر ألا نكون منحازين أومتحيزين في مناهجنا ومعارفنا وتصوراتنا ولغتنا سواء في تصورنا لذواتنا أو تصورنا لذوات الآخرين وثقافاتهم،إننا متحيزون بالضرورة شئنا أم أبينا،وكل معرفة نظرية نقدية أو جمالية أو ثقافية هي منحازة بصورة من الصور ، وكل قراءة منهجية للواقع والمجتمع والعالم هي قراءة تشبيه وتجسيد فنحن إذ نقرأ الأشياء والموجودات وسائر شكول العلاقات نقرأ ذواتنا ووهمنا وضلالاتنا وأجسادنا أيضا وبذلك يتعذر بل يستحيل محو الوهم الإنساني من البني المعرفية والمنطقية والفلسفية والسوسيولوجية التي يفرزها العقل الإنساني

لكي يضفي المعنى على العالم ،إن إرادة المعرفة لا تنفك أبداً عن إرادة الحياة،وفي ذلك يقول نيتشه(إن اللغة تخدعنا بأن تطابق بين الموجود والمفهوم الذي يجمع بين وقائع مختلفة جوهرياً ويجعلها متماثلة ، أي أنه عالم فوقي ، كما أن اللغة تجرنا إلى الخلط بين بنية الخطاب وبنية الواقع فأفكارنا تندمج في العلاقات النحوية بدل من أن تترابط وفق الديناميكية الباطنية للوجود والإنسان من جهته يشكل بدون وعي منه ألعوبة التركيبات اللغوية المعقدة السابقة للذات المفكرة والناطقة بحيث أن التأمل الفردي المزعوم يكون نتاج اللغة والعلم ، يعني ذلك أن الذات الحقيقة لا تكمن في الذات الفردية ، والشعور يتحول تبعاً لذلك إلى وهم خالص ، بما في ذلك السيادة المزعومة " للكوجيتو " والخطاب الصادر عنه ، والقائم على مقولات تفتقر إلى المشروعية الأنطولوجية . إن مثل هذه المقولات لا تعلن عن إرادة حقيقة لفهم الوجود ، بل تعبر فقط عن توق الإنسان إلى السيطرة على العالم ، وإرضاء حاجات نفعية ، فما المنطق إلا منظومة الأخطاء النافعة للحياة)).د.نبيهة قارة،مشكلة الوهم في الفكر الفلسفي،مطبعة علامات،تونس،دار النشر الجامعي،ط 2003، ص3، 4. وص 131 ، 132.

فلامفر من الاستعارات والتوهمات والتمثلات في بناء مفاهيمنا وتصوراتنا ومعارفنا.

وبهذه المثابة المعرفية والمنطقية ليست الاستعارات التي ندرك بها العالم من حولنا مجرد بناء لغوي جمالي وكفى، بل هي قبل كل شئ بناء

فكري فلسفي فى رؤيتنا للفكر والعالم، وهي استعارات لا تجعل الحياة – بكافة صورها وأنساقها ومرائيها – تمثل أمام مقولات الفكر،بل هى تلقي بالفكر العلمى والثقافي العام داخل جسدانية الحياة نفسها، واستعاراتها الواقعية واللاواقعية،النسقية واللانسقية الموضوعية واللاموضوعية التي تبني وعينا العقلي والمنطقي والروحي والخيالي،فلم يعد العقل والفكر منفصلين عن الخيال والحدس بل هما يحلان ضمن بنيته التأسيسية نفسها،ولم يعد الجسد منفصلاً عن الفكر أو عقبة تفصل الفكر عن ذاته . فلن يفيد الفكر أن يعلو على الجسد بوصفه الجسم الحى للغة والواقع والوجود،أو يتجاهله أو يقصيه ويهمشه حتى يتوصل إلى التفكير بل لا فكر دون جسد،وعندما نفكر ونتعقل فنحن لانفكر بعقلنا المفصول عن جسدنا المكتنز بأهوائنا وأشواقنا ورغباتنا ورهباتنا وطمحاتنا أيضا، بل عقلنا غارق بوعى وبدون وعى منا في جسدانية رموز الحياة.

وفى ضوء هذه التصورات والتمثلات نستطيع أن نضع أيدينا على نقطة العمى المنهجى الذى لاخلاص منه للعقل النقدى العربى القديم والمعاصر،حيث كل ماهو متصور متوقف على ماهو معتقد،بل تصور الشيء فرع عن اعتقاده،وفي ضوء اعتبار الذات هى المركز والآخر هو الهامش تعجز الذات بصورة ثقافية منهجية حتمية فى إدراك الآخر بوصفه ذاتا حرة مستقلة، أو بوصفه كيانا ثقافيا وإنسانيا منفصلا، له رؤيته الخاصة، وتصوراته المستقلة، ورؤاه الفريدة.وفى هذا المفترق

المعرفى والمنهجى الحرج تكمن أغاليط منهجية ومعرفية هائلة أشبه بأغاليط السوق والقبيلة التى ألمح إليها فرنسيس بيكون فى فلسفته عن المعرفة.

إن كثيراً من أوهامنا العلمية،وخرافاتنا المنهجية والفلسفية راجع إلى خلل معرفي عميق في تصورنا مفهوم العلم نفسه،ومن ثمة خلعنا عليه الحياد والإطلاق والشمول والاتساق الموضوعي الصارم، والدقة المنهجية المنضبطة،ولكن هل هذا التصور المعرفي لبنية العلوم : تجريبية وإنسانية صحيحاً ؟ وفي البداية احترس من هذه التفرقة المعرفية الوهمية في تصنيف العلوم إلى تجريبية وإنسانية.فكل علم تجريبي صارم يتخلله الإنساني اللعوب،ولا يوجد علم نقي خالص من أجل العلم الخالص،فلا يوجد علم برهاني في مواجهة علم عرفاني أو علم بياني كما كان يتصور محمد عابد الجابرى مثلا أو غيره من المفكرين العرب - المحدثين،بل صارت اللغة الرمزية العامة تمثل الجماع العلمي المشترك لكل بنى الإدراك الإنساني،ولا نستطيع أن نفصل اللغة وهي سياق كلي متعدد ومتداخل بين لحظة لغوية برهانية وأخرى عرفانية وثالثة بيانية ، أو لحظة تجريبية في مقابل لحظة إنسانية ، بل اللغة والعلوم والأنساق والثقافية هم جماع هذه اللحظات جميعاً متجلية في لحظة لغوية عقلانية واحدة تتراوح في زمنيتها المعرفية الكثيفة بين جميع هذه اللحظات.

وكل ذلك يؤكد لنا أن تقلبات تصورات ومفاهيم ومعايير العقاد وطه حسين والمازني بين الإثبات والنفي والتردد والحذر. والقدح والمدح

والتقريظ والنسف بخصوص شعرية شوقي ـ كانت تعكس لنا حدود الإدراك العلمى الإنسانى تجاه القلق المعرفي والحضارى والمنهجي الذي كان ينتاب جسد الثقافة العربية برمتها في هذه اللحظة الحضارية التاريخية من تاريخ الشعرية العربية لحظة يتداخل فيها القلق الشخصي بالقلق الجمعي أو قل يتنازعها الوجدان الذاتي بالجماعي بنسب ثقافية وجمالية ومعرفية متعددة متداخلة متفاوتة .وفى هذا الاشتباك المعرفى المعقد لعبت الأهواء السياسية والإنسانية والمعرفية والحضارية أدوارا كثيرة شابت منطق الفكر النقدى نفسه.

لقد كان من الأولى لمدرسة الديوان أن تقف على الذات اللغوية والتشكيلية للنص لا الذات النفسية والشخصية لكاتب النص ، فالنصوص العظيمة ونصوص شوقي كذلك أوسع من أن تخضع لفردية شخصية ولا حتى فردية نصية بل هي جماع نصوص كثيفة متماوجة متحاولة تترامى إلى آفاق أوسع من حدود تركيباتها النصية الخاصة ولا ننسى عبارة لعبد الرحمن شكري وهو أحد المنظرين الكبار لمدرسة الشعر الجديد " الديوان " وأعلاهم نضجاً وتعبيراً ووعياً بحقيقة الجدل بين القديم والجديد . والأنا والآخر . يقول شكري : وأما الأدب الأوربي فهو لنا في المنزلة الثانية ولا يكون الاطلاع عليه مفيداً إلا بعد دراسة الأدب العربي في عصوره المختلفة).

ولعل هذا يوجه فكرنا إلى حقيقة نقدية مهمة بخصوص طبيعة التصورات والمفاهيم حين نقلها من سياق ثقافي حضاري خاص إلى

سياق ثقافي لحضارة أخرى فهجرة المفاهيم والنظريات لا تفيد كثيراً ما لم تكن هناك حاجة تاريخية موضوعية ملحة في الثقافة المنقول إليها يوازيه وعي ثقافي نقدي عميق للناقل في ثقافته الأم فلا تفيد الثقافة المتناصة من خطاب الثقافة المصدرة إلا فيما هو على وشك الولادة فيها. إن التناص الثقافي والنقدي والمعرفي ما بين الثقافة العربية والثقافة الأوربية كان يمثل الخلفية النقدية المنهجية التي حكمت أصول وحدود وتصورات الصراع بين القديم والجديد بين مدرستي الإحياء والديوان ومن بعدها جماعة أبوللو.

ولقد كان العكوف على شعرية شوقي من خلال شعره منجاة للكثير من الزلل وسوء التأويل وسوء النية معاً . فالنص الشوقي هو نص شعري لا أكثر ولا أقل، وإن شعريته ونصوصه هي ما جعلت منه شعراً وليس الوضع السياسي لشوقي ولا شخصيته ولا مجتمعه، حقاً إن النصوص الشعرية الأصيلة تحمل هموماً سياسية واجتماعية وثقافية وقيمية للمجتمع الذي نبعت منه وفيه ولكنها لا تمنح النص شعريته. بل هي تنحل عبر محرقة التخييل الخلاق في تراكيب النص بوصفها مواد خام ثم تبعث بعثاً جمالياً ومعرفياً جديداً متخذة خصائص لغوية نوعية جديدة فيعتريها النضج والذبول والإقدام والإحجام والوضوح والغموض حتى تستقيم لحظات بعد لحظات على نسق من التواتر الموضوعي المطرد في جسد الحياة برمتها ثم تستأنف بعد ذلك خروجها على النسق الثقافى والاجتماعى من جديد . وبذلك كان يتناوب شعرية

الإحياء هذه الحركات الجدلية المتراوحة الرجراجة بين قوة تقليد أرقى ما في شعرية الماضي من طلاوة وحلاوة وروعة، ثم تطعيمها بأرقى ما في شعرية الحاضر الجديد من فرادة خصوصية الذات،وعبقرية الإحساس الخاص . وكانت شعرية الإحياء على وعي فكري وجمالي خصيب ودقيق بهذه التناوبات الجمالية المتراوحة ، والتوازنات المعرفية المتراحبة . والتداخلات التاريخية المتجادلة وكانت شعرية الإحياء تفهم من فلسفة الإحياء أعمق وأخصب وأوسع مما كان يفهمه النقد والنقاد بحدود نظرياتهم وصرامة تصوراتهم.فلم يكن الإحياء نتاجا لفكر فردى ينحصر فى هذا الشاعر أو ذاك مهما كانت عبقريته فالإحياء معالم لا أعلام، وقد كان معظم النقاد الكبار السابقين على جماعة الديوان يخلخلون النسق الشعري التقليدي السائد على أيامهم بهذه النظرات النقدية النافذة . (انظر تحليل ذلك بالتفصيل كتاب د. بسام قطوس " وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين " ، الأردن ، دار الكندي للنشر ، ط1 ، 1999م . وانظر أيضا : د. يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي في ضو النقد الحديث ، بيروت ، دار الأندلس ، ط2 ، 1983م).

ولكن هذا لا يعني أبدا امتلاكهم الجهاز النظري للمفاهيم والمعايير والتصورات التى تطورت لدى المدرسة الديوانية أو الرومانسية بفرعيها (أبوللو والمهجر) – ولا يعني معرفة الإحياء للبذور الأولى لمدرستى الديوان وأبوللو ومايؤسسان من مفاهيم وتصورات امتلاكه

للحقيقة التجديدية لديهما، فالحياة ليست حركة نظرية أحادية منعزلة ولا حالة أكاديمية جدلية حسية واقعية متعددة متقابلة .الحياة جغرافيا وجودية زمنية كثيفة مفتوحة على الإمكان الذى لاينتهي.

إن نمو الشعرية ونضجها مرتبط بنمو الأطر الثقافية والحضارية والمعرفية المحيطة بها بشكل عام ، وملتصق بدرجة الوعي التاريخي الموضوعي المطرد في جسد الحياة والتاريخ واللغة والذات والمجتمع والواقع والثقافة بصورة كلية شاملة ، لقد كان يتنازع الجدل النقدي العنيف بين مدرسة الإحياء ومدرسة الديوان قوتان عميقتان تتناوبان الشعر والمجتمع والثقافة بدرجة واحدة على كافة مستويات الوعي وهما : قوة الانجذاب إلى خطاب الماضي العربي بكل ما يحتوي عليه من تنوع الصراعات وتعدد التطورات وتداخل الخطابات، وقوة الانفتاح على الخطابات الثقافية والنقدية الأوربية بكل ما تشتمل عليه من صراعات وتطورات وتفاعلات أيضاً ، فنحن إذن أمام حقول معقدة ومتباينة ومتداخلة تحتدم في لحظة زمنية حضارية كثيفة، مما يؤكد أن الخطابات الثقافية تتحرك حركات معقدة متشابكة شاقة يتناوبها الخفاء والعلن ،التعدد والتداخل ،الإقبال والإدبار ،التذكر والنسيان ،الانفصال والاتصال .إنها حركة الحياة نفسها ،وكان أولى ثم أولى بالخطاب النقدي حول الشعر أن يصغي لنبض الحياة وحيوية الواقع أكثر مما يصغي للمذاهب والنظريات والمفاهيم . إن التوجه الحيوي الخلاق صوب المستقبل لا يكون باستعداء الحاضر ضد الماضي ولا بتفريغ

الماضي للحاضر بل باستقطار اللحظات الفكرية الحية المتجددة في جسم الماضي والحاضر على السواء وهي تثب وثابة طلقة صوب المستقبل الكامن والممكن في جسد الواقع والثقافة والشعروالتاريخ .

ولا أدعي إذا قلت أن شعراء الإحياء كانوا أكثر أصالة وعمقاً ونضجاً في الوعي بمسألة التجديد الإحيائي من وعي مدرسة الديوان (عدا عبد الرحمن شكري فقد كان أمة وحده في الوعي والعلم وقد هجم عليه زميلاه – العقاد وشكري هجوماً بعيداً عن العلم والموضوعية مما جعله يؤثر السلامة والاحتجاب عن المشهد النقدي برمته) ، لقد كان الشيخ المرصفي ومن بعده تلامذته محمد عبده والبارودي وشوقي وحافظ وشكيب أرسلان وعبد الله فكري ومطران وغيرهم يتفهمون بدقة أصيلة معنى الوحدة العضوية وأصالة التشبيه وأصالة شعر الشخصية المطبوع لدى الجاهليين والإسلاميين الأول ولعل المطلع على كتاب العقاد " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي " يدرك مدى الإفادة الواسعة الخصيبة التي أفادها العقاد من الجهد النقدي الأصيل للشيخ المرصفي .

ولعلنا ننظر هنا رؤية شوقي النظرية العميقة لجدلية القديم والجديد فعلى ندرة ما كتب شوقي من تصورات نظرية ظفرنا بهذه الرؤية النقدية القصيرة الكثيفة التي كتبها شوقي ،يقول شوقي " ليس بين الشعراء قديم ولا جديد مادام الشاعر يروي في كل عصر فهو ابن الماضي والحاضر والمستقبل : والشعر وحي يهبط على نفوس الشعراء وليس اختلاف هؤلاء إلا اختلاف نفوسهم في الحس والأهواء والنزعات ، وأولئك الذين

يطلبون أدباً مصرياً غير شائع في العالم العربي ، ولا يستوحى الأدب العربي القديم ، إما أن يخلقوا لمصر لغة أخرى يسخرونها ويعبثون بها كما يشاءون وإما أن يستوحوا للأدب المصري المزعوم لغة من لغات الغرب ولن يكون هذا الأدب يومئذ إلا علماً مزيفاً على مسمى لا فضل لهم فيه إلا فضل الترجمة عن قوم يتكلمون بغير لساننا) (نقلها عنه الأستاذ / أنور الجندي في مقالته بمجلة الهلال المصرية ، ع11 ، نوفمبر ، السنة 76 ، عام 1968م ، ص207-208 بعنوان " المعارك الأدبية بين شوقي ونقاده

وعلى الرغم من غربة هذا الأسلوب عما عهدناه في أسلوب شوقي القديم والجديد من سلاسة وميوسة لدنة غير أنه يشير إلى أن وعي شوقي بجدليته كان وعياً عميقاً أصيلاً .لقد كان الإحياء يرى في التاريخ قوة حية متجددة وليس مجرد آنات زمنية قد تقضت وكفى، لقد كان العقاد وطه حسين طفلين صغيرين عندما قال شوقي عام 1900 في رسالته " المؤرخ " لصديقه إسماعيل رأفت ، إن الشعر ابن أبوين الطبيعة والتاريخ،وكان يقول :

وأنـا المحتفى بتاريخ مصر   من يصُن مجد قومه صان عرضا

لقد كان حس شوقي بالتاريخ حساً عميقاً خصباً متراحباً لا يتصوره مجرد آنات تقصف ، ولا عناصر مجزأة متراكمة ينعزل فيها حاضر الماضي عن حاضر الحاضر عن حاضر المستقبل بل يراه قوة حية راسخة متجددة على الدوام ، كان شوقي لا يرى التاريخ نقطة قارة بل مسارات

متداخلة ممتداً ولم يتصوره سكوناً بل حركة يموج بعضها في بعض يتصل فيها حاضر متحرك الماضي صوب حاضر متحرك المستقبل دفعة واحدة ، وبكلمة واحدة كانت شعرية شوقي أصل من نظريات التجديد . ولعل من أعمق الدلائل الواقعية الناجمة على ذلك هذا الذي يدع العبقري لشعرية شوقي في أهل زمانه فقد شغل شوقي الناس وملأ الدنيا على حد تعبير ابن رشيق القيرواني عن شعرية المتبني ، إن هذا الذيوع الكثيف لشوقي بين جمهرة المتلقين ومجد الشعر له علاقته الوثقى بمخاطبة الأنماط الجمالية والثقافية والمعرفية لدى جمهور الأمة العربية والضمير الثقافي العام . فلم يضع جمهور القراء شعرية شوقي فوق سنام المجد مجاناً ولا صدفة ، بل لتفجير هذه الشعرية الأعماق التاريخية والشعرية والاجتماعية لهذه الجماهير الحاشدة ، لقد كان ظهور قصيدة واحدة لشوقي في الصفحة الأولى من جريدة الأهرام كافٍ لأن تجتمع الأمة العربية كلها من المحيط إلى الخليج على القصيدة والجريدة ، ولقد صدق شوقي حين قال لشانئيه من النقاد المهووسين من شهرته " أنا مجد تكون " ، لقد كان إحساس شعرية شوقي بتاريخية الجدل والشعر واللغة عميقاً خصباً .

وانظر معي كيف علق شوقي مرة على كتاب المؤرخ احمد حافظ عوض (فتح مصر الحديث) بمجموعة أبيات شعرية أوردها تحت مسمى " تحلية كتاب " فقال :

غال بالتاريخ واجعل صحفه   من كتاب الله في الإجلال قابا

قلب الإنجيل وانظر في الهدى بليالي الدهر والأيام آبا
وأطلب الخلد ورمه منزلا تجد الخلد من التاريخ بابا
مثل القوم نسوا تاريخهم كغريب عى في الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة يشتكي من صلة الماضي انقضابا

ما أروع شوقي حين تصور الذاكرة التاريخية ذاكرة لغوية عضوية عميقة التعدد والانتشار والتمدد . لا مجرد انكفاء منقطع انقطاعاً مطلقاً عن حاضره ومستقبله ومن ثمة لم يسقط شوقي كما يقول الدكتور صلاح فضل " في شرك الحنين المجرد للماضي . بل إنه يعبر دائما عن إيمانه بالتقدم الإنساني والحضاري ويبشر بالمستقبل دون أن يقع في " النوستالجيا " أو يكتفي بالانبهار بالعصور المجيدة المنقضية)، (د. أمجد ريان ، صلاح فضل ، الشعرية العربية ، فصل : مناقشات حول رؤية صلاح فضل لتجربة شوقي ، دار قباء . القاهرة ، ط2000 ، ص52 .

ولعل هذ االوعي العميق الخصيب بحركية التاريخ واللغة والإبداع لدى شوقي هو ما جعله يلتفت بحس الأبوة الإبداعية الحانية البصيرة على منابت الإبداع الجديدة من حوله لدى جماعة أبوللو . وكلنا يعرف القصيدة الجميلة التي أهداها شوقي لشعراء أبوللو والتي صدرت بها جماعة أبوللو مجلتها الغراء في مجلدها الأول في أكتوبر عام 1932 . بقول شوقي :

أبوللو مرحباً بك يا أبوللو فإنك من عكاظ الشعر ظل
وببدع من الإنشاد صاف صدى المتأدبين به يبل
عسى تأتينا بمعلقات نروح على القديم بها ندل
لعل مواهباً خفيت وضاعت تذاع على يديك وتستغل
صحائفك المدبجة الحواشي ربى الورد المفتح أو أجل
رياحين الرياض يمل منها وريحان القرائح لا يمل

ولا يكتفي شوقي بتقريظ هذه الحركة الشعرية الرومنسية الجديدة في شعرنا العربي الحديث ، بل يقوم بتقديم الدواوين الشعرية الرومنسية المبكرة والمبتكرة لدى الجيطلل الشاب المجدد ، يقول شوقي في تقديمه ديوان الشاعر المصري الشاب (أحمد العاصي) والذي طبع ديوانه عام 1926 ولم تنشر أبيات شوقي في غير ديوان العاصي ، يقول شوقي :

هذا شباب الشعر يلمح ماؤه من جدول العاصي ومن ديوانه
من كل قافية كأن رفيفها من طل آذار ومن ريحانه
وكأن رنتها ونغمة شعرها من طيره الصداح في أغصانه
هجر التكلف بينها فكأنما من قلبه بنيت ومن وجدانه
ويكلد يلمسك السرور يراعه وترى يد الأحزان حول بنانه
يشكو الزمان لنا فيالك يافعاً ناءت بميعته هموم زمانه
ولتعلمن إذا السنون تتابعت أن التشكى كان قبل أوانه

إن شعرية شوقي هنا في تقديمه ديوان الشاعر الرومانسي تكاد تتقاطر لوعة وتتناثر شجناً فهراق النغم ممزوجاً بفورة الوجدان يتكنفان جميع أنسجة النص شكلاً ودلالة،ولقد صدقت عبقرية شوقى فى أن التشكى الرومانسى كان قبل أوانه، لقد كان الآباء الإحيائيون يدركون التعدد الإبداعي واللغوي الخصيب داخل زمنية الإحياء بعيداً عن المقولات النظرية عن الإبداع والمبدعين ، ولم يفعل شوقي هذا الفعل الإبداعي الرفيع بمفرده ، بل شركه فيه معظم الرواد ، نرى مصداق ذلك في النص الشعري البديع لأحمد محرم والذي صدرت به مجلة أبوللو في مجلدها الثاني في سبتمبر عام 1933م ، فقد قرظ الشاعر أحمد محرم أبوللو ومبدعيها في عامها الثاني فأهداها قصيدة سماها " تحية أبوللو " ومنها هذه الأبيات البديعة :

حدث كالحلم أو كالسحر أو ... هو من هذين معنى منتخب
بعثوها فتنة طامحة ... طلقة الأرسان مرخاة اللبب
ذهبت نشوى تغنى ومضت ... تترامى في مراح وطرب
رقص الوادي على أنغامها ... وانحنى الطير فحيا وشرب
خمرة الفن المصفى أطلعت ... بينات الروحى من أفق الحبب
يا أبوللو وأبوللو وطن ... إن يغيب عنه أديب يغترب
كنت معنى والأماني لجة ... ما طفا في خاطر إلا رسب
تعجز القدرة أن تلفظه ... فهو سر حائر في كل قلب

نـبـهــتــه هـــمـــة نـــافـــذة حـين أغـفـى فتلوى واضطرب
وأهــابــت فـاســتـوى مـتـوفـزاً فـاسـتـحـثـه فـأوفـى واشــرأب
ورآهـــــا تـتـلـظـى فـارتـمـى لـجـة تـطـغـى ونـــاراً تـلـتـهـب

وإذا قسنا هذه الشعرية الرومانسية التى قدم بها الرواد الشعر الرومانسى البازغ الجديد فى ضوء جدل العلاقات بين النقد الكلاسيكى والنقد الرومانسى أحسسنا أن الخطاب الشعرى العربى كان أعمق أصالة من الخطاب النقدي العربي الذى كان يعانى من ارتباكات معرفية وثقافية وجمالية كثيرة بخصوص تصور علاقة الإبداع بالواقع التاريخي المحيط به .

ولعل أكبر صورة من صور هذا الارتباك والخلط تمثلت فى غياب السياق التاريخي للنقد، واغتراب النظرية النقدية عن مقتضيات الجدل ، ومتطلبات التاريخ وجدليات الهموم الثقافية المحلية للإبداع ، لقد آثر نقادنا لوناً من ألوان التكييف النقدي السلبي حيث أعلوا من صوت النظرية ومقتضيات النظر، على حساب صوت التاريخ وحيوية الإبداع ، إن السياق التاريخي الجدلي المعقد للإبداع ليس مجرد حالة أكاديمية ، ولا نظريات نقدية محضة . بل موقف ثقافي ووجودي عام،فالنقد حالة اجتماعية ثقافية قبل أن يكون موقفا جماليا من العالم والمجتمع، وما زال الوعي النقدي العربي مأزوماً يفرز ثقافة مأزومة وواقعاً إبداعياً أكثر

تأزماً وارتباكاً . علامة ذلك أن يظل الجدل النقدي حول شوقي يعاني غربته التاريخية والثقافية والجدلية حتى لحظتنا الحضارية الراهنة.ولعلنا نلحظ وجها من وجوه هذا التأزم فى طرائق تكشفنا للمؤسسين العظام للإحياء.

يجب علينا أن نثمن حقا دور كتابنا ومفكرينا العظام،لا أن نقف عليهم وقوفا قشريا عجلانا، لقد قال توماس كارليل عن شكسبير إن انجلترا خير لها أن تفقد ملكها الامبراطوري العتيد من أن تفقد شكسبير ولنا أن نقول مثل هذا وزيادة في حق شعراء الإحياء العظام / البارودي وشوقى وحافظ وعلى رأسهم جميعاً شوقي لكننا للأسف الشديد لقد ظلمنا شوقي فى حياته وفى مماته أيضا وانظر معى إلى هذا التقصير المنهجي والنقدي الواضح في الاحتفالية التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2007م ،بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين على رحيل شوقي وحافظ،وربما كانت هذه الاحتفالية العجلانة مناسبة لنشكو هذا العقوق الواضح والجحود البين لتثمين القيمة العظمى لشعرية شوقي وما أسدته للشعرية العربية النهضوية من فضل الريادة والابتكار والتأسيس والتحول. والشئ المحير حقا أن نلمس هذا التقصير المنهجي والنقدي الواضح في الاحتفالية التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2007م ،بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين على رحيل شوقي وحافظ . فقد أصدر المجلس بهذه المناسبة ثلاثة

مجلدات يعتورهم كثير من النقص، وينوشهم الكسل - في التبويب والتصنيف ، وترين عليهم العجلة في التوثيق والتأريخ ، حقاً كانت المجلدات قشيبة الإخراج أنيقة المظهر شأن معظم مظاهرنا الثقافية القشرية البراقة ، لكن للأسف كانت هذه المجلدات تئن تحت وطأة العجلة والهرولة مما جعل منها تجسيداً صارخاً لمنهجية المناسبات السجالية الفجة في الاحتفال برجالنا الكبار.لكننا إذا قمنا بعمل حصر ببلوجرافيا نقدية من لدن مجلة الهلال وحتى مجلة فصول بخصوص تتبع شعرية شوقى لوجدنا جحوداً كبيراً لمكانة شوقي رغم كل الأعمال النقدية الرصينة التي كتبت حول شوقي ومع تقديرنا العميق لهذه الأعمال الجادة . فقد جاءت معظم النقول في المجلدات الثلاثة أخداجاً شتى لا تخضع لتقسيم منهجي واضح علاوة على أنها ضربت صفحاً مشيناً عن باقي المجلات والدراسات الجادة العديدة التي عالجت شعرية شوقي وحافظ خلال سبعين عاماً أو تزيد، بل ركزت المجلدات على مجلتين اثنتين هما الهلال وفصول اللتين فازتا بالقدح المعلي من الأبحاث والمقالات وجرياً على منهجية المناسبات والشعارات أحاطت بالتأريخ النقدي القريب بمجلة فصول ، وأهدرت السياق النقدي القديم بمجلة الهلال هدراً بينا أخل بالصورة النقدية الخصيبة التي رسمتها مجلة الهلال حول شعرية شوقي على طوال عمرها الثقافي المجيد ولعلنا لو وقفنا الآن أمام الدراسات التي سقطت سهواً أو عمداً من جامع

مجلدات المجلس الأعلى للثقافة لاطلعنا على حقيقة هذا الهدر النقدي المؤلم ولنتأمل معا ـ وآسف فلإطالة ـ هذه العناوين المهدرة بالمجلات المصرية والعربية مما يقع في متناول الأيدي لسهولة الحصول عليها وهي:

1 – شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة . بقلم الأستاذ عباس محمود العقاد ، الهلال ، ع أكتوبر ، 1957م ، ص 8 — 14 .

2 – أطياف من حياة شوقي ، للأستاذ طاهر الطناحي ، مجلة الهلال ، 1958م .

4 – أشجان وألحان في الفصل الأخير من حياة شوقي ، للأستاذ طاهر الطناحي ، الهلال ، ع أكتوبر . عام 1958م .

5 – أحمد شوقي وعلاقاته بأدباء العصر وشعرائه وعلمائه ، للأستاذ محمد عبد الغني حسن ، مجلة الثقافة المصرية . نوفمبر . ع 110 ، 1982م ، ص 11 — 14 .

6 – هل غير الزمن من رأيكم في شعر شوقي وحافظ ، سؤال وجهته مجلة الكاتب المصرية للنقاد ، مجلة الكاتب ، ج1 ، مج4 . أكتوبر ، 1947 ، ص 1499 — 1509 .

7 – نظرات في مراثي شوقي ، الدكتور أحمد الحوفي ، مجلة الثقافة ، ع 8 ، مايو ، 1980 ، ص 36 — 39 .

8 – شوقي وجيته ، للأستاذ أنور الجندي ، مجلة الثقافة المصرية ،

ص 11 – 12 .

9 – شوقي وحافظ . للأستاذ حسن كامل الصيرفي ، مجلة المقتطف ، ج4 من المجلد الحادي عشر بعد المئة 111 ، نوفمبر ، 1947 ، ص 305 – 313 . وقد وردت الدراسة على مدار دراستين بمجلة المقتطف تحت عناوين مختلفة ولا أدري لماذا أخذ جامع دراسات النقد حول شوقي بالمجلس الأعلى – أخذ الدراسة الأولى وقد أعرض عن الثانية وهي (حافظ وشوقي) مجلة المقتطف ، مج 112 ، ج4، إبريل ، 1948 ، ص 112 – 290 والدراسة الثالثة وهى (حافظ وشوقي) ، مج 115 ، ج1 ، يونيو ، المقتطف ، 1949 ، ص 49 – 65 .

10 – شوقي بين ناقدين ، للأستاذ سامي الجريديني ، مجلة المقتطف ، مج5 ، ديسمبر ، ع32 ، عام 1932 ، ص 535 – 545 .

11 – حول حافظ وشوقي وأثرهما في إحياء الشعر العربي . الأستاذ إسماعيل مظهر ، مجلة المقتطف ، ج5 ، مج 81 ، ديسمبر ، 1931 ، ص 549 – 559 .

12 – مع شوقي في ذكراه العشرين ، للأستاذ حسين كامل عزمي ، مجلة الثقافة ، أكتوبر ، ع 724 ، 1952 ، ص 19 – 20 .

13 – الصورة الفنية في شعر شوقي ، للدكتور احمد الحوفي ، مجلة المجلة ، ع 65 ، 1962 ، ص 46 – 51

14 – بين شاعرين : دراسة موازنة بين لاميتي شوقي وإبراهيم طوقان ، د. مروان العطية ، سوريا ، مجلة ثقافة الهند ، ع 1 ، مج 44 ، 1993م ، ص 74 – 82 .

15 – شاعرية التشبيه كما يراها العقاد في شعر شوقي ، للدكتور محمود إسماعيل عمار ، مجلة علامات ، المملكة العربية السعودية ، ج 44 ، م 11 ، يونيو ، 2002 ، ص 1013 – 1059 .

16 – التقاليد تكبل الشعراء ، طه حسين ينتقد أحمد شوقي ، د. جابر عصفور ، مجلة العربي ، الكويت ، ع 422 ، يناير ، 1994 ، ص 115 – 119 .

17 – شوقي الشاعر ، د . أحمد أحمد بدوي ، مجلة أبوللو ، فبراير 1933 ، ص 611 – 615 ، ومكارس 1933 ، ص 713 – 723 ، مائة وخمسين بحثاً ومقالاً وردت .

18 ـ محمد عبد الغني حسن ،فتنة الشعراء بشعرهم ونصيب شوقى من ذلك ، مجلة الثقافة المصرية،ع12 ،سبتمبر 1974 ،صـ 14 ـ 20.

19ـ يحى حقى، مراثى شوقى،جريدة المساء،الملحق الثقافى والأدبى يوم 15/5/1962.

20 ـ حلمى بدير ،شعر الوجدان عند حافظ وشوقى،مجلة فصول ، مج 3،ع 2،يناير ـ مارس ،1983 ،ص224.

21 ـ سعد محمد الهجرسي،شوقي وحافظ فى الأطروحات الجامعية،دراسة ببليوجرافية،مجلة فصول،ص 349 ـ372.

22ـ د. أحمد الباز،الحركة النقدية حول شوقي،أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم،جامعة القاهرة،1986.

23ـ نوال مصطفى،الحركة النقدية حول البارودى،أطروحة ماجستير، كلية الآداب،جامعة الزقازيق،1996.

– علاوة على مائة وخمسين بحثا ومقالة بالمجلات المصرية والعربية تناولها كبار النقاد في الوطن العربي وقد جمعها ، د. عبد الستار الحلوجي ، تحت عنوان " ببلوجرافيا بما كتبه شوقي وما كتب عنه " بمجلة المجلة ، ع 144 ، ديسمبر ، عام 1968م .

والمرء يتعجب أشد العجب كيف ترك جامع الدراسات كل هذه الأبحاث الرصينة حول شعرية شوقي ، أليس شاعرنا أجدر بالاهتمام من صغار المثقفين الموظفين بالمجلس الأعلى للثقافة ممن يطبعون ثرثراتهم في مجلدات فانية براقة .

– وقد جمع الأستاذ أحمد عبيد حوالي ثماني دراسات عن شعرية شوقي جمعها من بطون المجلات العربية التي عاصرت شوقي، أو كتبت عنه بعد وفاته ، وقد جمعها الأستاذ عبيد في كتاب أطلق عليه

(ذكرى الشاعرين : حافظ وشوقي) ، وقد طبع الكتاب بعالم الكتب،

عام 1985م ، والمقالات للأساتذة : أحمد حسن الزيات ، وأنطون الجميل ، والمازني وعز الدين التنوخي ، وغيرهم .

– أما ما يخص حافظ إبراهيم من مقالات ودراسات أهدرها جامع الدراسات بالمجلس الأعلى للثقافة فهي كثيرة كثرة هائلة ولا نستطيع أن نوردها كلها هنا فهي تحتاج إلى مجلدات . ويكفينا أن نذكر دراسة قيمة من هذه الدراسات وهي : من مظاهر الخطاب النقدي حول شعر حافظ إبراهيم ، من أبولو 1933 – إلى فصول 1983 . للكتابة التونسية ليلى درغوث . مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع 624 ، عام 1991م ، ص 70 – 58 .

والتساؤل المهم هنا هو . هل من الممكن أن نعي طبيعة الجدل النقدي الثقافي والحضاري الدائر حول شعرية شوقي وحافظ ومدى عمق وتنوع وتعدد دلالات هذا الجدل في غيبة كل هذا الموروث النقدي الغائب حول شعرية الإحياء ؟! رحم الله شوقي فقد ظلمناه حيا وميتا .

ما أحوج واقعنا النقدي والثقافي والجمالي اليوم إلى خطاب نقد النقد . فقد بلغ لدينا خطاب النقد مرحلة قصوى من التضخم النظري والتطبيقي تسمح بهذه المراجعات النقدية الأصيلة للمعايير والأدوات المعرفية والفلسفية والإجراءات والآليات المنهجية التي نرى بها أدبنا ولغتنا وواقعنا وتاريخنا ، فما أحوج النقد أن يرتد على ذاته مفككاً أسسها المعرفية مختبراً ممارساتها اللغوية والنقدية ، حيث كل تغيير في أدوات وتصورات الفهم والوعي والتحليل والتعليل والتفسير

والتقييم يستتبعه بالضرورة تغيير لأشكال وجودنا ، وطرائق إدراكنا ،ومرامي تخيلاتنا،ومسارات لغتنا، وإعادة فحص لطبيعة حركتنا وحريتنا وسلامة عقولنا في هذا العالم . نحن نحتاج إلى لون جديد من ألوان الوعي والمعرفة والحوار والجدل تساعدنا على أن نرى من جديد صوراً كثيرة من الاختلاف والاختلال فيما تعودنا على رؤيته متطابقاً منسجماً ، فحاجتنا إلى الاختلاف والتعدد والخصام الحر النبيل أشرف وأسمى من حاجتنا إلى التوحد الغامض والانسجام الذليل ، والزهو الأعمى المتضخم . وربما يساعدنا خطاب نقد النقد على حرث أدوات الإدراك في حاجتنا لنقد النقد وتفكيك منظومات الوعي ، وفحص آليات التحليل والتعليل والتفسير بما يهيئ المشروع النهضوي العربي الثقافي والحضاري على أن يعيد قراءة ذاته الفكرية والفلسفية قراءة جدلية جديدة تسمح بإعادة ولادته ولادة تاريخية صحية تجنبنا ما عانيناه كثيراً من جمود بنيوي هيكلي في جسد الثقافة العربية المعاصرة ، بما يساعدنا كل هذا على إعادة تأسيس بنيات الوعي وإصلاح معايير الفكر وتنظيم أنساق المجتمع والثقافة.

إن حاجتنا إلى التفات الخطابات المتعددة المتباينة من خطاب نقد النقد إلى خطاب النقد إلى خطاب الإبداع يوازي حاجتنا إلى استدارة الذات العربية على مكوناتها المعرفية ومكنوناتها الجمالية والثقافية بالتفكيك والتركيب والجدل بما يفكك ميتافيزيقا الفكرلدينا ويفتح مداركنا

وأخيلتنا وعقولنا ولغتنا وتاريخنا من جديد على أنماط جديدة من التعدد والحوار والاختلاف والحيوية والتنامي الحر الجسور. ولعل الحوار النقدي والجدل الثقافي حول شوقي في الخطاب النقدي المعاصر يعد مناسبة حقيقية لاستنفار كل أساسات وجودنا الثقافي والسياسي واللغوي والجمالي . مناسبة نقف من خلالها على الأسس المعرفية والمنطقية والفلسفية لمقولات النقد ، ومعايير التفسير ، وأنساق التعليل والتحليل ، وأيديولوجيا أبنية الثقافة والفكر ، حتى نقف على جميع ذلك ناقدين محللين مفككين من خلال الحوار الجدلي المفتوح على حقائق تصوراتنا ومزاعم إدراكنا للغة والواقع والتاريخ والفن . إن النصوص العظيمة كما يقول مصطفى ناصف ـ وشعرية الإحياء من النصوص العظيمة ـ : " ليست صورة نفسية فرد ولا مرآة لعقلية شعب ، ولا سجلاً لتاريخ عصر ، وإنما هي كتاب الإنسانية المفتوح ، ومنهلها المورود ، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه " (د . مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل . عالم المعرفة ، الكويت ، يناير – 1995م ، ص77) .

وبهذا التصور المعرفي الحواري المفتوح على العالم واللغة والواقع والحرية نقي وجودنا الثقافي والجمالي شر استبداد النظريات ، وتعصب التصورات، وانغلاق الإجراءات ، فلا نقع في وهم المنطق

الصوري المتطابق مع ذاته بديلاً عن حيوية الحياة،وفرادة الشعر وتجلياته المدهشة،فعندما نكون أسرى المعتقدات النقدية السائدة نظلم الأعمال الإبداعية الكبيرة،أو نقيمها تقييما نقديا متعسفا فنحد من تعددها المنتج الخلاق،ونطابق بين النظرية والإبداع.ومن هنا نحن نحتاج أكثر من أى وقت مضى فى تاريخنا النقدى المعاصر إلى الوقوف على مضامين الفكر ومحتويات الإدراك ، ونحتاج اكثر وأعمق إلى الوقوف على معايير المعايير، وإعادة قراءة طرائق تحصيل الفكر ، وآليات تكوين الإدراك ومسالك تصوراتنا للغة والمفاهيم والإجراءات .

فهل يمكن لنا في الوطن العربي بعد ذلك أن نوافق معظم نقادنا المعاصرين على ادعاءاتهم المزعومة في إطلاقية نظريات النقد الأدبي أو تمتعها التام أو حتى الصارم بالموضوعية ، والحياد ، وعدم التحيز ، والدقة والصرامة والاتساق المعرفي والمنهجي بعيداً عن مقتضيات التاريخ، وإكراهات الثقافة ، وتحيزات اللغة، وسلطة التقاليد الجمالية والمعرفية والأخلاقية المتوارثة لدى الثقافات والعلماء ؟! وهل آن الأوان الآن أن نعكف من جديد على الخطابات النقدية العربية حول شعرية الإحياء عامة وشعرية شوقي خاصة في ضوء خطابات نقد النقد موصولة بخطابنا الثقافي والتاريخي والقيمي علنا نكتشف عوالم خيالية ومعرفية جديدة في شعرية الإحياء.

إن التصورات العلمية والفلسفية المعاصرة تؤكد أنه لا توجد فروق

معرفية أو منهجية واضحة أومحددة بين النسق المعرفي المحض والنسق الاعتقادي الثقافي الكامن ورائه ، ومن ثمة تنتقل سلطة العلم من المجال المنطقي والمعرفي المدعي إلى السلطة الاجتماعية والثقافية والسياسية فالقدرة على ابتكار النظريات وافتراض الفروض وتصور المفاهيم قدرة تخييلية كشفية افتراضية لا ينحصر تبريرها العلمي . وبراهينها المعرفية داخل الواقع المادي الفعلي فقط ،أو الواقع العلمى المحض، فالتبرير العلمي والمنطقي لا يمكن أن يتم ويشيع ويرسخ بمعزل عن السياق التاريخي الثقافي والقيمي الذي يحيط به. فكم من نظريات علمية تجريبية كانت صحيحة ومتسقة وقادرة على الحركة في الواقع ثم تأخرت قرونا نظراً لعدم استيعاب العقل السائد لها. أو عدم قدرة الحاضن الثقافي والتاريخي والأخلاقي لتبريرها والقبول بها . وتاريخ العلم يشهد بكثير من الأدلة الناصعة الدامغة على ذلك،فكم اكتشفنا من جديد علماء وشعراء وفقهاء كانوا نسيا منسيا وفق مقاييس زمانهم ثم صاروا أعلاما كبارا فى غير زمانهم ووفق مقاييس معرفية ومنهجية وفلسفية جد حديثة.

لقد بدا لي من خلال الجدل النقدي المحتدم حول شعرية الإحياء قديماً وحديثاً أننا بحاجة إلى ما يشبه الزلزلة الثقافية الإدراكية الصارمة لجهازنا المفاهيمي كله حتى نفكك قليلاً أو كثيراً من هذا الأسمنت الرمزي القمعي الذي ران علينا من جميع الجهات والتصورات حتى سد

علينا أفق اللغة والحوار والتاريخ والواقع وحجم من قدرتنا على الحرية الحقة الأصيلة فما أحوجنا اليوم في خطابنا النقدي المعاصر إلى عقلانية جدلية جديدة قادرة على الالتحام الحي الحر بمجرانا التاريخي وسياقنا الثقافي حتى نخرج من الظلمات إلى النور ، ومن الوحدة إلى التعدد ، ومن التفرد إلى الاتساع ، ومن التطابق إلى الاختلاف ، ومن النظام الثابت إلى الحرية المنظمة . نحن نحتاج إلى خطابات نقد النقد لنرى بعقولنا لا بعقول الآخرين فلا تكون صورة وجودنا كما كونها الآخر عنا.بل ندرك ذاتنا بذاتنا مع اندماجنا بذوات الآخرين.

ولعل آليات التناقض والإنشائية والانفصال والتصاغر أمام الآخر والقفز فوق شروط التاريخ ومقتضيات الواقع والخضوع لمنطق النظريات النقدية دون تكيف تاريخي جدلي لها في ضوء الإبداع كانت من أكبر الآليات المعرفية والمنهجية التي اعترت خطابنا النقدي الحديث في جداله حول شعرية الإحياء خاصة ، والشعريات العربية عامة ، وهي آليات تقع في العمق من أزمة العقل العربي والثقافة العربية بخصوص بحثها الحثيث عن تأصل وعيها النقدي في حوارها الثقافي المتصل بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر ، ولعل شعرية الإحياء كانت مناسبة عميقة لاختبار طبيعة العقل الجمالي العربي في حراكه الجدلي المفاهيمي وقد بدا لنا هذا العقل الجمالي ضمن منظومته الثقافية العامة أقرب إلى حس الاختلاف والتعدد والابتكار .

لكن خطابنا النقدي إبان عصر النهضة وحتى لحظتنا الحضارية الراهنة آثر لوناً من الجدل النقدي المهووس بهوية المطابقة بين منطق الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية للنظريات النقدية ومنطق الإبداع القائم بطبيعته على التمرد على المطابقة والوحدة والنظام ، " فالخصائص التي تعين بها هوية كائن ما توجد في الكائن النموذج وعلى نسخة أن تكرر هذه الخصائص لكي تكون هذه النسخ مجرد وجوه لنفس الكائن النموذج ، لكن هذه الخصائص ليست كما تدعي إجراءات الحصر الأنطولوجي ذات وجود صميمي داخل الكائن . بل هي لا تحدث إلا كصفة لغوية تعين من موقع انزياحي عن الكائن ، ... فالهوية ليست أكثر من صفة لغوية مثلما أن التساؤل عما إذا كان كائن ما يطابق نفسه أولاً ، يفتقد لمشروعيته لأن التطابق لا يكشف عن نفسه قط كتطابق إلا على مستوى التلفظ به كعلامة لغوية) (عبد الصمد الكباحي ، المجرى الأنطولوجي ، ص25).

ولعل هذا الحصر المعرفي والجمالي الممنهج الذي مارسته سلطة الخطابات النقدية العربية المعاصرة من لدن خطابات رواد النهضة مروراً بالخطابات النقدية المعاصرة ـ حول شعرية شوقي خاصة والشعرية العربية عامة ـ وحتى لحظتنا هذه – لعل هذه الخطابات النقدية قد عانت في معظمها من الرغبة العميقة في تغليب هوية التطابق والنظام على احتمالات التعدد وإمكانات الاختلاف . كإجراء منهجي اختزالي

تصنيفي يخلق جدلاً نقدياً مفعولاً به لا فاعلاً ، تابعاً لا منتجاً ، في موازاة غير تاريخية بين خطاب النظرية وخطاب الإبداع فقد ظل الإبداع العربي المعاصر يعاني من إقصاء منهجي معرفي منظم من قبل كهنة الرأسمال الرمزي النقدي أوصياء التحسين والتقبيح . ووكلاء الممكن والمستحيل تحت دعاوى معرفية ومنهجية مطلقة تسبح في هويات فكرية مطلقة باسم الموضوعية تارة وباسم الذاتية تارة أخرى ، وباسم العلمية الإنسانية المطلقة المنفلتة من حدود التاريخ ، وإكراهات الثقافة وتحيزات الهوية ، وثغرات المعرفة . وفي جميع الأحوال كانت آلية إهدار السياق التاريخي والثقافي لأدوات المعرفة ونظريات النقد هي المشترك المنهجي الأعظم بين معظم الخطابات النقدية العربية التي تعرضت للشعريات العربية عامة ، ولشعرية الإحياء خاصة . في حين كان الإبداع هو الأكثر أصالة ومرونة ورحابة بما أنه يمثل التجسيد الجمالي والثقافي الخلاق لحق الاختلاف الذي يعني حق تداول احتمالات الخلق في العالم خارج إطار كل معيارية معرفية ، أو نظرية نقدية تخضع بموجبها لغة الإبداع الجسورة لتصنيفات نقدية قيمية نسقية ، فالإبداع يعلمنا القدرة على الرؤية من جديد خارج أي إطار تصنيفي اختزالي للمعرفة واللغة هذه الرؤية التي تقر بحق عين الخيال أن نرى جميع صور الحقائق الرمزية العامة التي تأسس عليها العالم من حولها – مجرد احتمال ضمن احتمالات أخرى كثيرة تم تغييبها أو إقصائها أو اختزالها لصالح

النموذج المعرفي والاجتماعي والثقافي والسياسي السائد ، ومن ثمة يكون الإبداع في إقراره بحق كل احتمال من حيث كونه موقفاً أو تصوراً أو فهماً أو تجربة أو اعتقاد أو رؤيا شعرية أو فلسفية من حق هذا الاحتمال المعرفي أو التخييلي الكائن أو الكامن أن يكون فرادة مدهشة غير مسبوقة وغير قابلة للمطابقة مع أية نظرية نقدية أو معرفية أو لغوية عن الشعر والعالم والتاريخ والحضارة تفرض على هذا الاحتمال الشعري الكائن أو الكامن مثلها الجمالي الأعلى ونموذجها الثقافي الأمثل . وإطارها المعرفي الأكمل .

فما أحوجنا اليوم إلى خطاب نقد النقد،وشتان بين الفوارق المعرفية والفلسفية والمنهجية بين الخطاب النقدي وخطاب نقد النقد،فخطاب نقد النقد مرتبط بالإبداع النقدي ، لا بالإبداع الأدبي ذاته وإن كان غير منبت الصلة به ، فمجال خطاب نقد النقد هو الوقوف على الأدوات المعرفية والفلسفية والمنطقية التي تكون بنية الخطاب النقدي ذاته ، على مستوى المعايير المعرفية النقدية والممارسات الإجرائية المنهجية العملية ، فخطاب نقد النقد هو معرفة على معرفة ، أو قل هو يعني بنقد الأفكار والأسس والتصورات والمناهج التي يقوم عليها الخطاب النقدي نفسه في نفس الوقت الذي ينتج فيه هذا الانتقاد للأسس والمعايير آفاق قراءات نقدية مغايرة تكون أصل معرفة وأخصب إنتاجاً ، وأعمق جدلاً ، ذلك أن خطاب نقد النقد يقف على جميع الجوانب النظرية

والتطبيقية في خطاب النقد فهو يحتوي على نقد النقد النظري ونقد النقد التطبيقي . وبهذه المثابة المنهجية يقع خطاب نقد النقد في العمق من جدليات نقدية أدبية حضارية كثيفة يتخذ فيها الحوار متعدد الأبعاد والأهداف قيمة معرفية وجمالية قصوى لإعادة اكتشاف الواقع الثقافي والجمالي برمته ، واستعادة الطزاجة الجمالية والمعرفية المتجددة للنص الإحيائي من براثن الحصر المنهجي والمعرفي لنظريات النقد في ذات اللحظة التي نستطيع فيها اكتشاف واقعنا الثقافي والنقدي والجمالي من جديد وفق أسس ومعايير تكون أخصب جدلا وأنضج وعياً ، وأثرى إنتاجاً وخلقا ، ذلك أن خطاب نقد النقد يضع الخطابات النقدية على محكاتها المعرفية وسياقاتها التاريخية وحواضنها الأيديولوجية فيعلو السؤال تلو السؤال ، وتتفتح آفاق إثر آفاق جراء هذا التفكيك المعرفي والنقدي والثقافي المزدوج الذي يتم لخطاب النص النقدي وخطاب النص الأدبي داخل خطاب نقد النقد ، حال اشتباكه الجدلي التاريخي التعددي بغية استعادة اللحظات المعرفية والجمالية والتاريخية الهاربة من سلطة الحصر المعرفي الممنهج في نظريات الخطاب النقدي ، فكأن خطاب نقد النقد ينكش في الفجوات لا الاتساقات ، الانفصالات لا الاتصالات ، مؤكداً أن كل اتصال معرفي يتخلله انفصال ، وكل تطابق نظري تتطبنه فجوات منطقية وثغرات منهجية بالضرورة ، ومن هذا المنطلق المعرفي والمنهجي نحن نثمن هذا التوجه النقدي لخطابات نقد

النقد في الوقوف على خطابات النقد الأدبي والثقافي لمنتوجات العقل الإحيائي كافة وعلى رأسها نتاج شعرية الإحياء فنحن إذ نمارس ذلك نقوم بعمل علمي وأخلاقي كبير لأننا نقرأ في ضوء جدلي جديد شروط وجودنا ، وطبيعة تاريخنا ، وأنماط هويتنا ، وألوان حريتنا ، ونشاط لغتنا ، وحدود عقولنا ، وأشواق كينونتنا الذاتية والحضارية والجمالية . وخير لنا من جميع الجهات أن نعرض قواعدنا ومفاهيمنا ومعاييرنا وأسسنا ، وجدلنا ، ومعارفنا وتصوراتنا ونماذجنا المعرفية والثقافية والنقدية لهواء طلق جديد ، ولا نجد مناسبة هي أمثل وأجمل لتحقيق جميع ذلك من الدخول في حومة الجدل النقدي المحتدم حول شعرية شوقي العظيم .

ولربما يمكننا خطاب نقد النقد من خلخلة المسافات المعرفية والفلسفية بين الفكر وبداهاته ، وبين الوعي ومسبقاته ، فكلما اتسعت المسافة بين منظومات أفكارنا وفكرنا نفسه كلما استطعنا أن نرى أنفسنا ولغتنا وثقافتنا وعقولنا في ضوء جديد خصيب ، فعندما تتحرر أدواتنا المعرفية وأنظمتنا الفكرية وممارساتنا النقدية من الإطلاق والثبات واليقين والغموض والتناقض يتحرر واقعنا ولغتنا وإدراكاتنا وتصوراتنا ، فما أحوجنا اليوم أن نرى المتناهي في الألفة والرسوخ والصحة موغلاً في الغرابة والاحتمال والخلل حتى نستعيد الواقع واللغة والتاريخ والثقافة تارة أخرى ليكونوا قضايا حياتية يومية تتخللها الثغرات المعرفية ،

والفجوات المنطقية ، والشروخ الإدراكية ،تمهيداً لخلق واقع ثقافي حضاري جديد يسمح بجو ثقافى ديمقراطي أصيل وحقيقي تنمو فيه حرية الاختلاف والتعدد والتسامح بديلاً عن صرامة النظام ، وبداهات الانسجام ، وتسلطات التوحد ، وعنف الشمول البنيوي المغلق ، فمتى تتخلص من سلطة الرأي الواحد ، والمعنى الواحد ، والزعيم السياسي الواحد ،والمفتى الواحد،والاقتصادي الواحد ؟!

فمتى نتحول من ثقافة الأشخاص إلى ثقافة المؤسسات ، ومن علامات النقاد إلى معالم النقد، فيتحرك العقل والمجتمع والفن حركات جديدة ، تسمح بتحريك اللغة والفكر والوعي حركات حرة خلاقة . لا يهمها كثيراً الالتزام الموضوعي العلمي الصارم بإجراءات المناهج ، وأيديولوجيا المعارف ومايفرضانه من جمود العقل،وخمود الأفق،وانغلاق آليات الفهم والتعليل والتفسير، بل يهمها ويهمنا الالتزام بمفاهيم الحرية والتعدد والتشعب وقدرتهم على خلخلة المزاعم المعرفية والسياسية والكهنوتية الملغومة في التراكيب المعرفية والأنساق الفلسفية والتاريخية التى تمثل القاع الصخرى العميق للمناهج والنظريات .

من الأجدى أن نتعلم كيف نمارس الفكر والمعرفة والإبداع مثلما نمارس الحياة في الهواء الحر الطليق نقبل ما نقبل ونرد ما نرد دون الانكفاء داخل نسق معرفي أيديولوجى مغلق داخل حدود الأنا الخاصة

او الأنا الرمزية العامة، ودون الذوبان أيضا في وهم المعرفة الإنسانية الكونية المطلقة لدى الآخر. إن التحرر التام من أنساق الفكر ، ونماذج المعرفة ، وإكراهات الثقافة ، وضرورات التاريخ ، وحدود اللغة مستحيل ، ولكن التخفف النقدى الحر النشط من الأثقال الرمزية، والأوهام المنهجية ليس بالمستحيل ، التحرر من إمبريالية النظريات . ودكتاتورية المعارف يلزمنا بإعمال العقل النقدي الخلاق في اتجاهات معرفية وفلسفية وتاريخية متعددة متباينة متحاورة، أن يعمل العقل النقدي آليات التفكيك والتحليل وإعادة الصهر والتركيب من جديد في كل شئ في ذات الوقت الذي يستدير فيه على ذاته ومعايير وأطره وتصوراته بالنقد والتفكيك والتركيب، فما أحوجنا أن نتعلم السير الفكري الحر النشط في طرق متعددة متباينة دفعة واحدة فهو خير لعافيتنا اللغوية والتاريخية والمعرفية من السير في طريق مستقيم أملس لا جهد فيه ولا عناء.

علينا أن نسير معرفياً ومنهجياً وفلسفياً وتاريخياً في حقول متعددة متداخلة متجادلة نسير من حقل الخطاب النقدي إلى حقل خطاب نقد النقد إلى حقل الخطاب الإبداعية دفعة واحدة، فنخلق منظومة نقدية جدلية شبكية معقدة التصورات والرؤى تتجاوب فيها الاتصالات والانفصالات ، التطابقات والانفلاتات، المفارقات والاتساقات ، الأنظمة والاختلالات ، فالعلم هو تاريخ نقد العلم، وتاريخ تطور العلم

هو التاريخ الدرامى الصادم وغير المتوقع ضد النظريات والمناهج ،ولقد تطورت المعارف والفلسفات والتواريخ بالاختلالات والمباغتات غير المبرَزة علمياً بمثل ما تطورت بالأنظمة المعرفية المنهجية المبررة والمبرهنة ، فالنظريات العلمية والفلسفية واللغوية تولد مفندة وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر امري لاكاتوش ، ومن ثمة وجب النظر النقدي التفكيكي ـ أقصد الآلية النقدية الخلاقة لا المذهب التفكيى العدمى ـ إلى جميع الأدوات المعرفية والفلسفية والتاريخية والآليات والإجراءات المنهجية التي تؤسس الجهاز النظري المفاهيمي لأية نظرية نقدية لأنها في النهاية لا تمثل نظرية اتساقية مطلقة ، بل هي مجرد منظور علمي ،لا ثباتا علميا أصوليا مطلقا ، النظريات مجرد وجهات نظر علمية تمت داخل نسقها التاريخي والفلسفي والقيمي الخاص بها . تتطور بتطوره وتتجمد بتجمده، ولايستطيع النقاد ونقودهم الرؤية إلا من خلال الأطر الإدراكية والثقافية الرمزية العامة التى كونت مداركهم وأسست وعيهم ولاوعيهم وحددت مطارح تصوراتهم، وآفاق تحليلاتهم، ومنهجية تعليلاتهم.

إن العالم الذي نعيش فيه بكل حمولاته المعرفية والاجتماعية والفلسفية والمنهجية إن هو إلا منظورات لا نظريات، واختلالات سارية في انسجامات ،ومفارقات منتسجة طى تطابقات، العالم لا تنفصل فيه إرادة المعرفة عن إرادة الحياة . وإذا كان لا يوجد شئ مطلق ولا كامل

منذ اللحظة الأولى بل كل تصوراتنا ونظرياتنا ومعارفنا ومناهجنا تندغم في السياق التاريخي والفلسفي النسبي المتحول المتجدد دوما، فمن ثمة تنتفي عن أدواتنا المعرفية ونماذجنا الفلسفية والتاريخية المؤطرة للإجراءات العملية للمناهج – تنتفي فكرة الإطلاق والثبات واليقين، بل تنتفى أوهام كثيرة ،مثل وهم المعرفة التامة المطلقة،والتعميم العلمي الصارم ، واليقين الموضوعي الصلب،فكل دقة مشوبة بانفلات،وكل نظام يتخلله فوضى،وكل صرامة موضوعية تخترقها شروخ منطقية وفجوات معرفية،فلا توجد أية معرفة نقدية مهما كانت دقتها وموضوعيتها وعلميتها غير مثقوبة بتراب التاريخ،أو منقوعة فى طين نسبية الوعي ، وضبابية الغموض التعددى للحقيقة ،ومن ثمة فإن كل معرفة تولد مفندة ، وتموت مفندة .إلا الوعى النقدى الخلاق فهو قرين طفولة الحياة الحية المتجددة.

الفصل الأول

البنية الدلالية .. قراءة فى جدل المفاهيم

تمهيـــــد :

ربما كان من المفيد – لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد – أن نضع هذه الثنائية في سياق أكثر شمولا من مجرد نسبة " النص " إلى صاحبه ورغبة المبدع في استعادة مجموعة من التقاليد الفنية القديمة التي ظلت غالبة على مسيرة القصيدة العربية على مدار عصورها المتعاقبة. وهو ما يمثل طرف الثنائية الأول (المحافظة)؛ أو استحداث بعض العناصر المحدثة المغايرة لهذه التقاليد (جانب التجديد)؛ وذلك لأن العملية الإبداعية أكثر تعقيدًا من مثل هذا التبسيط الذى يرجع الأمر كله إلى رغبات " المبدع كما لو كان كائنًا متعاليا يتجاوز واقعه المعيش بمستوياته المختلفة ومتطلبات سياقه التاريخي: فالمبدع مهما بلغت درجة تفرده وإبداعيته يظل واقعا تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التى تنسرب إليه من الماضى أو من اللحظة الراهنة التى يعايشها؛ وتكمن درجة إبداعيته فى الحوار الخلاق الذى يقيمه مع هذه التأثيرات؛ وهى آلية تحكم كل " فعل " إبداعى سواء كان قديما أم حديثا لأنه يمثل أساس العملية الإبداعية، الأمر الذى يجعلنا لا نندهش من إحساس الشاعر الجاهلى !! بالأزمة إزاء تقاليده الموروثة على نحو ما يظهر من قول عنترة بن شداد :

هل غـادر الشعراء من متردم　　　أم هل عرفت الـدار بعد توهم

أو قول المتنبى فى مرحلة لاحقة:

إذا كان شعر فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم

فالرغبة الجامعة بينهما هى تأكيد " الذاتية " إزاء " " التقليد " السائد أو تأكيد الإبداع بديلا عن الاتباع، ومع ذلك تظل هذه الثنائية الإبداع والاتباع أو التجديد والمحافظة فاعلة بطرفيها فى كل عمل إبداعى وإن اختلفت نسبة كل منهما بين عمل وآخر.

إن ما سبق يحيلنا إلى المنطق الذى يحكم " الفن " عمومًا ويمايز بينه وبين " العلم "؛ فإذا كان : العلم " يحكمه منطق " التطور " الذى يضيف فيه اللاحق إلى السابق دون أن يلغيه، أو يلغى تقاليده بصورة نهائية. فالتطور الأدبى – ولنقل الشعرى – هو فى جوهره، تفعيلا لبعض هذه التقاليد وتهميشا لبعضها الآخر، وإضافة لتقاليد أخرى تكتسب مصدقايتها طبقا لدرجة أصالتها وإبداعها.

وبهذا الفهم فإن تمييز مجموعة من السمات الفنية ووصفها بالمحافظة، أو التجديد هو إخلال ببنية القصيدة، وذلك بسبب التمازج الشديد بين هذه السمات على اختلافها ومن ثم صعوبة الفصل بينها؛ وربما كان المدخل الصحيح لمعرفة القديم والجديد أو الموروث والمحدث تكمن فى مقاربة مفهوم الشعر ووظيفته، فالحق أن مدرسة الإحياء التى كان شوقى رمزها الأكبر ظلت بدرجة كبيرة وفية لمفهوم الشعر القديم وصورة الشاعر الموروثة، ولم تحدث الانتقالات المذهبية الرومانسية ثم الواقعية فيما بعد إلا بتغيير هذا المفهوم

فقد ورث الشاعر الإحيائى وضعية الشاعر القديم؛ ابن القبيلة الذى يناظر الفارس فى دفاعه عنها، والإشادة بمآثرها وأيامها، وقد ظلت هذه الوضعية سائدة فى صدر الإسلام مع استبدال الجماعة الدينية بالقبيلة فى العصر الجاهلي؛ ومع العصر الأموى ظهر ما يعرف بشعراء الفرق السياسية : شعراء الخوارج، شعراء الشيعة، شعراء الحزب الأموى؛ واتسعت دائرة الصراع – مع العصر العباسى – لتشمل صراع العرب والموالى من الأجناس غير العربية ممن دخلوا الإسلام تحت ما عرف بظاهرة الشعوبية

والاستنتاج الأساسى الذى نخرج به من هذا أن الشاعر القديم ظل مرتبطا بقوة " ما " يستند عليها ويدعمها بقوله وإبداعه؛ وقد حافظ الشاعر الإحيائى على ذلك وسعى إليه وافتخر به؛ على نحو ما نرى فى شعر شوقى واصفا نفسه:

شـــاعـــر الـــعـــزيـــز ومـــا بـــالـــقـــلـــيـــل ذا الـــلـــقـــب

بل إنه يفتخر بولادته ونشأته بقصر الخديو إسماعيل وقد ترتب على هذه الوضعية نتيجة لازمة وهى مراعاة الشاعر لحال " المخاطَب "؛ وليس من قبيل المصادفة أن تعرف البلاغة – قديما – بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " والمقصود هنا حال هذه " القوة " التى يتوجه إليها الشاعر أو يتمثل قيمها : كبراء القبيلة، النبى صلى الله عليه وسلم (مع صدر الإسلام)، الزعيم السياسي، الخليفة، وكثيرا ما كان هذا، المخاطب يتدخل فى إبداع الشاعر معترضا أو مشيرا بتبديل لفظة

ووضع أخرى مكانها، فقد ورد اعتراض الرسول صلى الله عليه وسلم على قول كعب بن زهير:

إن الرسول لنور يستضاء به   مهند من سيوف الهند مسلول

واشار عليه أن يجعله (مهند من سيوف الله مسلول). واعتراض أحد خلفاء بني أمية على قول عبد اللة بن قيس الرقيات:

يأتلق التاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

قائلا: لقد جعلني ملكا من ملوك العجم وأين هذا من قوله عن مصعب بن عمير:

إنما مصعب شهاب من الله   تجلت عن وجهه الظلماء

وقد ورث الشاعر الإحيائى هذه النتيجة اللازمة أيضا وهى مراعاة حال " المخاطب " الذى اتسع ليشمل طرفا آخر ظل موجودا بصورة أو أخرى فى العصور القديمة لكنه أصبح قوى الحضور فى العصر الحديث مع انتشار الصحف ووسائل الإعلام وشيوع المحافل والمنتديات وأعنى به جمهور المتلقين بأذواقهم المتباينة: وقد انعكس ذلك على مجمل عناصر البناء الفنى للقصيدة الإحيائية فاتسمت بوضوح اللغة وقرب المعانى الشعرية وعقلانية العلاقة بين أطراف الصورة الشعرية، وجهارة

النبرة، وبروز البنية الإيقاعية، وشيوع الصورة النمطية للنماذج البشرية المقدمة فى قصائد المدح والغزل والرثاء والهجاء؛ وغلبة التشبيه القائم على العلاقة القريبة الحسية حتى كأن المشبه هو نفسه المشبه به من حيث المظهر الخارجي وذلك مقارنة بالاستعارة التى تجنح إلى فعل التخييل والتقاط العلاقات البعيدة بين عناصرها؛ وهى سمات تمكننا من وصف القصيدة الإحيائية بـ " المحفلية " بمعنى توجهها إلى الآخر ومراعاة قيمه وتجسيد قناعاته والتى لا تفترق - وفقا للنظرة الكلاسيكية التى ترى الشاعر تمثيلا لجماعته الإنسانية - عن قيم الشاعر وقناعاته؛ وبهذا تنزاح "المسافة» بين "الذات " و "الآخر» ولا يصبح وصف الشاعر الإحيائى بـ "الغيرىة " مناقضا لـ "ذاتيته " واتهاما بانعدام " اصالته» كما كان يرى العقاد فى شعر شوقى تحديدا أوفى القصيدة الإحيائية بصورة عامة.

والحقيقة أننا لن نستطيع مقاربة مفاهيم " المحافظة " و " التجديد " و " الذات " و " الموضوع " و " الأصاله» و " التقليد " داخل القصيدة الإحيائية إلا من خلال رؤية شعرائها ووضع هذه الرؤية فى سياقها التاريخى واستبعاد – أو عدم تحكيم – التطورات النوعية فى مفهوم الشعر والشاعر التى أحدثتها حركات التجديد الرومانسى أو مدرسة الشعر " الجديد " فيما بعد والتى ظهرت فى سياقات مختلفة طارحة رؤى شديدة الاختلاف عما كانت عليه القصيدة الإحيائية.

وللاقتراب من هذا الطرح السابق يمكن الإشارة إلى أن شعرية

شوقى تألقت فى ظل مناخ تتجاذبه ثلاث قوى، قوة الخليفة العثماني، وقوة الخديوي، وقوة الاحتلال الإنجليزي، ثم أضيفت إلى هذه القوى قوة اجتماعية لها مطامع سياسية منذ عهد سعيد هى : قوة أصحاب الأراضى من المصريين والمتمصرين وكانت هذه القوى فى حاجة إلى الدعاية " فتغير وضع المثقف (والشاعر) الذى كان مهملا تمامًا من جماعة المغامرين العسكريين (المماليك)؛ من وضع السمير والنديم فى الأرستقراطية الحاكمة المستبدة إلى وضع الداعية لمصالح القوى المتصارعة، وهو وضع وإن لم يكن مشرفًا تمامًا إلا أنه – بلا شك – أفضل كثيرًا من وضعه السابق "[1]

وهو دور لا يختلف عن دور الشاعر القديم وهو ما يمثل – من حيث دور الشاعر – جانب " المحافظة "؛ أما الجديد الذى فرضه تطور المجتمع وضرورات العصر الحديث فهو مساهمة الشاعر الإحيائى فى قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره ونشر التعليم وتمصيره وغير ذلك من دعائم الحياة المدنية الحديثة [2] إن هذه التقسيمة السابقة (المحافظة / التجديد) ليست سوى تقسيمة إجرائية لا تمثل فصلاً حادًا بين طرفى الثنائية. فالملاحظ أن صورة الشاعر الداعية تتسرب فى معالجة قضايا المجتمع والحياة المدنية، كما لا يخل جانب " المحافظة " بأصالة الشاعر وفرديته ورؤاه الخاصة، ولعل هذا ما يدفعنا إلى محاولة تحديد معنى " الأصالة "؛ داخل سياق الطرح الغربى والعربى لها؛ فهى عند الغربى " وثيقة الصلة بالذات وما ينبع منها ولهذا كان التأكيد

على ذات الفرد وحريته ومشاعره؛ [3] وهي بهذا المفهوم مترادفة مع التجديد والإبداع؛ لكنها تعنى عند العربى " أن تعود إلى أصولك، أن تتصل بها أى أن تظل مرتبطا بنسبك القديم، وهذا يعنى أن قديمك أكثر أهمية من جديدك " [4] غير أن تأمل هذا المفهوم الأخير يمكننا من فض وهم مناقضتها للتجديد أو الإبداع الفردى لأن " الأصالة " عند العربى – من زاوية أخرى – تعنى شيئين أو " تحتوى بعدين أولهما: أن تنبع من ذاتك وثانيهما :أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان " [5] وهو مفهوم يقترب مما كان يسميه (إليوت) بالحاسة التاريخية لدى الشاعر أو جدل التقاليد والموهبة الفردية حيث يكتب الشاعر وهو يستحضر أسلافه من الشعراء، وهكذا يمكن القول إن " الظاهرة الأدبية – شأنها شأن أى نشاط فكرى – غير منقطعة الصلة بالماضي، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر، وأن كل تجديد مقيد – بحكم انتمائه إلى بيئة معينة – بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهًا يقل أو يكثر، وفى هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء [6]

إن هذا الجدل الدائم بين التقاليد الموروثة والموهبة الفردية هو ما يمثل ميزة القصيدة الإحيائية ومأزقها فى آن واحد. حيث يظل من المطلوب – دائمًا – تحقيق هذا " التوازن " الدقيق بين الطرفين ومنع طغيان أحدهما على الآخر، لأنه فى حالة طغيان التقاليد والصور النمطية

الموروثة نكون أمام نص تقليدى تنعدم فيه شخصية الشاعر، وفي حالة تجاهل هذه التقاليد نكون أمام نص منسلخ عن تراثه وتقاليد النوع الأدبى الذى ينتمي إليه: والحقيقة أن هذا التوازن الفعال يميز كل شعر حقيقى لكنه أكثر وضوحا مع القصيدة الإحيائية التى تنبنى فلسفتها على تحدى الموهبة الفردية للتقاليد الموروثة دون الخروج عليها. وهو ما يفسر كثرة المعارضات لدى شعراء الإحياء والالتزام بنظرية " عمود الشعر " من حيث اللغة وطبيعة الخيال والبناء الإيقاعي.

ولا شك أن هذا التوجيه يتجاوب مع طبيعة الفترة التى ظهر فيها الشعر الإحيائي، فمن إليسير أن نفسر هذه العودة إلى " التراث " بوصفها فعلاً إبداعيا مناهضًا للهيمنة الاستعمارية التى كانت تعانى منها مصر فى ذلك العصر: ويستوى فى ذلك التراث العربى الإسلامى والتراث الفرعوني؛ كما تتجاوب صورة الشاعر العصرى مع محاولات التحديث التى بدأتها مصر مع بدايات عصر النهضة.

يمكننا إذن مقاربة ثنائية " المحافظة " والتجديد " فى شعر شوقى من خلال مناقشة ثلاثة محاور أساسية هي: مفهوم الشاعر، ومفهوم الشعر، ورؤية العالم، وهو طرح أظنه أكثر جدوى من تلك المحاولات الكثيرة التى بذلت في تصيد ألفاظه ومعانيه وصوره الشعرية ثم ردها – ربما بصورة متعسفة – إلى نصوص شعرية سابقة، فهو منهج يشتت الرؤية ولا يفضى بنا إلى فهم شعرية شوقي، ناهيك أننا – حين ننسج على هذا المنوال " نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أى كلام " (7)

ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعى من أن قول شوقي:

آفـة النصح أن يكـون جـدالا وأذى النصح أن يكون جهارا

متأثر بقول ابن الرومي:

وفى النصح خيرمن نصيح موادع ولا خير فيه من نصيح مواثب

وقد تنبه أحد معاصرى الرفاعى وهو شكيب أرسلان إلى التكلف الظاهر فى التماس الشبه بين البيتين، رغم وقوع أرسلان فيما هو أشد من ذلك عند حديثه عن شوقي، لكن يهمنا رده على صديق له كان يسرف فى اتهام الشعراء بالسرقة " إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبقى شاعر إلا وهو سارق. ولا يلبث فوق الغربال لا متنبى ولا بحترى ولا غيرهما، فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين فى مواضع كثيرة "[8].

إننا بمثل هذا النسج لن نبقى لشوقى شيئا حتى ما يبدو فى شعره من مظاهر التجديد.لأننا – بقليل من البحث – نستطيع أن نردها إلى نظائر سابقة؛ فإذا قلنا – مثلاً - إن شوقى قد وصف " السفن " وهذا من مظاهر التجديد فسوف نجد ذلك عند أبى نواس الذى وصف الحراقات [السفن] التى بناها الخليفة " الأمين "؛ وإذا قلنا إنه قد مزج

بين الشعر والتاريخ فسوف نجد ذلك – أيضًا – عند على بن الجهم الذى نظم " مزدوجة " فى التاريخ تبلغ ثلاثمائة بيت يقص فيها قصة الخليقة منذ البدء، كما يحكى تاريخ الإسلام منذ البعثة المحمدىة حتى خلافة المستعين حيث نظم قصيدة تبلغ أربعمائة وثمانية عشر بيتًا يسرد فيها حياة الخليفة " المعتضد " و أحداث عصره واستقرار الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى ذلك العصر.

وحتى ماعده أحد الباحثين المعاصرين من علامات تجديده اللافتة وهى " توظيفه لإمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حد "[9] يمكن أن نجد أمثلة عديدة له عند أبى تمام وغيره من شعراء الصنعة وإذا قيل إنه قد " حاكى لا فونتين فكتب على ألسنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة "[10] فمن الممكن أن نلتمس مثل هذا فى نظم أبان بن عبد الحميد اللاحقى لكتاب "كليلة ودمنة"

وهكذا حتى كأن شوقى لم يقل شيئا من عنده، أو أنه شاعر مسلوب الأصالة !!؛ لكن الحقيقة البدهية والتى ينبغى الانطلاق منها أن مثل هذه الموضوعات وغيرها من أغراض الغزل والفخر والمدح والرثاء ليست سوى نقاط انطلاق يغادر منها الشاعر ما هو " عام " ليصل الى ما هو " خاص " الذى " قد يلبس قشرة عوالم الآخرين، ممن يتغزلون أو يفخرون أو يمدحون أو يرثون. لكنه لابد أن يحمل فى العمق شارته الخاصة عند الشاعر الأصيل[11] ولهذا فإنه من غير العلمى أن نتحدث عن الطلل مثلا فى الشعر القديم أو الحديث كما لو كان نمطا واحدا، ولن

يخرجنا من هذه النظرة القريبة إلا إذا اعتبرنا القصيدة الجيدة – وهى كذلك بالفعل – نصا قائما بذاته وتجربة خاصة يعانيها شاعر بعينه وهكذا – كما يقول د. محمود الربيعى – " يمكن أن نرى الطلل فى الشعر القديم (والحديث) عددًا لامتناهيا من الطلول، كما نرى الحرب حروبا، والسلم أنواعا، والسيف سيوفا، والرمح أرماحا، وقس على ذلك الفرس والناقة، والعشق والحنين، والكرم والبخل، ومعنى الحياة والموت،[12] وهكذا تتجلى " محافظة " الشاعر فى استعارته لهذه الدوال المتوارثة و " تجديده " من خلال وضع هذه الدوال فى سياق تجربته الخاص.

وأعتقد أن هذا الفهم لا يصدق على شاعر بقدر ما يصدق على أحمد شوقي، وهذا ما ننوى القيام به من خلال المقاربة " النصية " لقصائده على اختلاف أغراضها.

مفهـــوم الشـــاعر

ربما لم يتفق نقاد شوقى على شئ قدر اتفاقهم على أنه امتداد عصرى للشاعر القديم؛ وهى مقولة – على الرغم من صحتها المبدئية – تحتاج الى معاودة الفهم والتفسير. فلاشك فى أن صورة الشاعر القديم التى ورثها شوقى كانت شديدة التنوع والتباين سواء على مستوى التقسيم الشهير للشعراء ما بين القدماء والمحدثين أو شعراء الطبع والصنعة: أو على مستوى علاقة هؤلاء الشعراء بالسلطة من حيث الرفض أو القبول أو التوتر والتراوح بين الموقفين.

وقد ورد تأثر شوقى بشعراء لا يجمع بينهم توجه واحد أو علامات شبه ظاهرة من أمثال المتبنى و البحترى وأبى تمام وابن زيدون والبهاء زهير؛ ولعل هذا هو السبب فى أن شعر شوقى لم يكن نمطا واحدا كما سوف يتضح فيما بعد؛ لكن الحقيقة التى يمكن الاطمئنان إليها هى استعادة الشاعر الإحيائى لدور الشاعر القديم ومكانته المتعاظمة بين قومه من حيث هو عينهم البصيرة وهاديهم إلى الحق، هذه المكانة التى عبر عنها أبو عمر بن العلاء بقوله " كانت الشعراء عند العرب فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء فى الأمم (13) وأكدها كعب الأحبار قائلاً " إنا

نجد قومًا في التوراة أناجيلهم في صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشعراء [14] إن عودة الشاعر الإحيائي إلى هذا المعنى هي عودة إلى الأصل الذي كان يقرن الشاعر بالنبي ويربط الشعر بالحكمة وكلام النبوة، وثورة – في الوقت ذاته – على الحال التي صار إليها الشاعر في زمن حازم القرطاجني، هذه الحال التي نزل فيها الشاعر الى منزلة أخس العالم وأنقصهم [15].

ولا شك في أن استعادة صورة الشاعر الحكيم – المفكر – النبي كانت تتجاوب مع مطامح مفكري النهضة في ابتعاث الماضي المجيد ومقامة عوامل السلب والتخلف في حاضرهم واستشرافا لآفاق مستقبل ينهض فيه الوطن من كبوته مستعيدا أمجاد ماضيه البعيد الذي شهد أول حضارة علمت العالم وأثارت دهشته بعد اكتشاف آثارها التي تزامن ظهورها مع صعود حركة الإحياء، وهي الدائرة التي ظل شوقي يتغنى بها في قصائده عن الحضارة المصرية القديمة وآثارها بجانب قصائده التي تمثل الدائرة القومية حين يقول :

كان شعري الغناء في فرح الشرق ... وكان العزاء في أحزانه [16]

والدائرة الإسلامية التي يمثلها رمز الخلافة والتي لا تنفصل – عنده – عن البعد العربي على نحو ما يظهر في قوله :

الله أكبر كم في الفتح من عجب ... يا خالد الترك جدد خالد العرب

(306/1)

والدائرة الباريسية، وهى قصائد تمثل – فى تصورى – ما يمكن أن نطلق عليه حضارة البحر الأبيض المتوسط الذى تغنى بها فى العديد من قصائده :

أى الممـــــــالك أيـهـا فى الدهر ما رفعت شراعك ؟

(113 / 1)

أو قوله : –

أمــن الـبـحـر صـائـغ عـبـقـري بالرمال النواعم البيض مغرى ؟

(89/1)

ولا شك – عندى – فى أن هذا أحد جوانب التجديد اللافتة فى شعر شوقى وإحدى معادلاته الصعبة التى حل من خلالها وهم التناقضات بين هذه الدوائر المتداخلة ، الدائرة الفرعونية، واليونانية والقبطية والعربية والإسلامية والبحر متوسطية مع " محافظته " على " عمود الشعر " وتقاليد القصيدة العربية؛ وهى الفلسفة التى تقوم عليها شعرية شوقى وشعرية الإحياء بصورة عامة، حيث الماضى مطلق الخير والرفعة ولا سبيل إلى نهضة الحاضر سوى باستعادته ،

ومـن نسى الفضـل للسابقين فما عـرف الفضل فيما عرف

ألـيـس إلـيـهـم صـلاح الـبـنـاء إذا ما الأسـاس سما بالغرف

(63 /2)

وهذا ، الماضى " ليس ماضى المصريين أو العرب أو المسلمين فحسب

بل هو ماضي " الإنسانية " كلها :

ولم يضع حجرا بان على حجر في الأرض إلا على آثار بانينا

(152/1)

والبيت يشير إلى آثار " الفرعنة " لكنه يصدق – في رؤية شوقي – على ما قدمه العرب والمسلمون، ولعل هذا ما يفسر إليه " المقارنات " الدائمة في شعره بين ما قدمته الحضارة العربية الإسلامية وبعض مفاهيم الحضارة الغربية، ولننظر إلى هذا البيت الدال في همزيته الشهيرة مخاطبا رسول الإسلام (ص) :

داويت متئدًا وداووا طفرة وأخف من بعض الدواء الداء

(602/1)

فليس المهم معالجة الداء (تسلط الأغنياء على الفقراء)، ولكن الأهم – عند شوقي – كيفية المعالجة؛ هل تتم " طفرة " (بالانقلاب أو الثورة) أم تتم بالتدرج الهادئ الذى يعالج النفس الإنسانية ويغير رؤيتها للحياة قبل أن يغير- بالقوة – أوضاع الإنسان داخل المجتمع، وقد يقال إن شوقي – في هذا البيت وفي غيره – " إصلاحي " أكثر من كونه " ثوريا " وهذا صحيح لكنه ينسجم في النهاية مع الرؤية الإسلامية في معالجتها للعديد من القضايا من قبيل : الرق والفقر وتحريم الخمر وغيرها من القضايا التى كان يعاني منها مجتمع ما قبل الإسلام؛ وأعتقد أن هذا هو السبب الأكثر إقناعا في موقفه من الثورة "

العرابية " وليس كونه " تابعا " " لسياسة " " القصر " طبقا للتفسير الشائع: وهو ما ينأى بشوقي عن مبدأ " النفعية " ويقربه من المغزى الأخلاقي لدور الشاعر الذى يتبع الحق أو ما يراه " حقا " وآن بدا فى ذلك خارجا على قناعات الآخرين كما هو الحال مع الثورة العربية أو قناعات " ولى النعم "

الحق أولى من وليك حرمة وأحق منك بنصرة وكفاح
فامدح على الحق الرجال ولمهم أوخل عنك مواقف النصاح
(330/1)

إن شوقى – هنا – يبتعد عن إحدى صور الشاعر القديم. والتى كان الشاعر يبدو فيها مرددا لما يراد منه – لا ما يريد – وناظما لما ارتضته الجماعة أو أقرته السلطة الحاكمة على نحو ما نرى فى قول الشاعر القديم :

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

ويقترب – من جانب آخر – من صورة الشاعر الذى لا يكذب أهله دون أن يبلغ درجة التمرد التى نشهدها عند شعراء الصعاليك وبعض الشعراء فى العصور اللاحقة: إن شوقى " يتوسط " بين هذين الموقفين : موقف الشاعر الذى يتبع قومه فى الغى والرشاد. وموقف الشاعر الذى يتمرد على قومه ويخرج على أعرافهم وتقاليدهم.

هى إذن الرؤية " الإصلاحية " التى أشرت إليها فيما مضى. وهى

رؤية يندرج تحتها بعض المفكرين – منذ مطالع النهضة المصرية – سواء في مواقفهم من الاحتلال أو تحديث المجتمع المصري؛ وتعد رافدا من الروافد التى مارست تأثيرها فى شعر شوقي؛ ومعنى من معانى " الحكمة " التى حرص عليها وقرن بينها وبين الشعر :

من ضاق بالدنيا فليس حكيمها　　　إن الحكيم بها رحيب الباع

(484/2)

ورحابة الباع – هنا – لا تعنى – بداهة – ممالأة الشر أو قبول الضيم بل تعنى " التوسط " و " التدرج " و " النزعة الإصلاحية " وينسحب ذلك على رؤية شوقى الفنية (المحافظة والتجديد) ورؤيته السياسية والاجتماعية والفكرية.

وبهذا المعنى–أيضا–يبتعد الشاعر–ومن ثم الشعر–عن المواقف العارضة والمشاعر الآنية التى تحكمها الأهواء، ويقترب من طبيعة الحكيم أو العالم الذى يشغله " الجوهرى " و الثابت " والشبيه بـ الحقيقة الموضوعية " التى تتجاوز الأحداث العارضة وتصل بين الماضى والحاضر والمستقبل :

ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمة　　　على نزلاء الدهر بعدك أو علما

(533/2)

ويصبح الشاعر شبيه " المصباح " وهو تشبيه ينطوى على " دلالتين متداخلتين، تقترن أولاهما بنور المعرفة التى تضئ للشاعر حياته، وتضئ للأخرىن حياتهم، فيكشف الشعر – كالمصباح – أسرار

الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان على المستوىين العام والخاص "[17].

إنى أنا المصباح لست بضائع حتى أكون فراشة المصباح
(331/1)

أو يصبح حامل " المصباح / الشعر " كأنه " ديوجين " الذى يهدى الناس وينير طريقهم، لأنه صوت الحقيقة. ورسالة السماء الى الأرض:

فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا ولا هو زور المدح إن كنت راضيا
ولكن هدى الله الكريم ووحيه حملت به المصباح فى الناس هاديا
(590/2)

وهكذا يمكن القول إن ما سبق يعد استعادة لدور الشاعر القديم وهو ما يمثل جانب : المحافظة " في شعر شوقي، ويعد – من جانب آخر – تجديدا لهذا الدور وتوسيعا لدلالاته ودوائره التى أشرنا إليها. وهو أمر نلاحظ تجلياته كثيرا سواء فى الأدب العربى أو الآداب الأجنبية، فقد لاحظه " فريزر " على سبيل المثال – عند حديثه عن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر حين رأى أنه " من التناقض الظاهر أن يكون الاهتمام الحيوى بالماضى لذاته هو دائما من أهم السمات الرئيسية " للعصرية " في الأدب " [18] لكن هذا التناقض الظاهر يحل إذا ما علمنا أن استعادة هذا الدور كانت من المهام الرئيسية عند الشاعر الإحيائي الذى تماهى مع طبيعة قائد التنوير والتحديث، وهو ما يفسر كثرة قصائد المناسبات التى كتبها شوقى فيما أنشئ من دعائم الدولة الحديثة، وهى

قصائد لن نقدرها قدرها الحقيقى إلا بالنظر إليها من هذه الزاوية التى تؤكد طبيعة الشاعر " العصرى " المناصر لنهضة المرأة المصرية ونشر العلم وسيادة الدستور والحياة الحزبية وسفور المرأة ومشاركتها فى الحياة العامة.

وهكذا يمكن القول إن شوقى قد اتخذ وضعية الشاعر القديم لكنه وضعها فى سياق جديد يتسق مع طبيعة الحياة العصرية ومتطلبات الدولة المدنية الحديثة محققا ثنائية المحافظة والتجديد

مفهوم الشعـر

ذكرت – في موضوع سابق – أننا لن نستطيع فهم ما قدمه شعراء الإحياء إلا بوضع نتاجهم الشعرى ورؤاهم النقدية في إطار السياق الثقافى العام الذى ظهرت فيه هذه المدرسة الشعرية وذلك لأن " المدرسة الأدبية استجابة لحاجات جمالية فى واقع تاريخى اجتماعى محدد؛ فالمدرسة الأدبية والفنية عامة – لاتنشأ بإرادة فرد ولا باتفاق مجموعة من الفنانين؛ وإنما هي جزء من بناء ثقافى عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع "(19)

فإذا ما ألقينا نظرة سريعة على مناخ صعود شعر الإحياء؛ سنلاحظ تواتر الدعوة إلى الإصلاح الدينى وإحياء التراث وخاصة الجانب العقلى المتماثل فى فكر المعتزلة مع ضرورة " التوفيق " بينه وبين مفاهيم الحضارة الحديثة بدءا من الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا؛ وعلى المستوى السياسى ظهر اتجاهان قادا حركة النضال الوطنى ضد الاحتلال الإنجليزى تمثلا فى " الحزب الوطنى " الذى أسسه مصطفى كامل وقد دعا هذا الحزب إلى ضرورة التمسك بالخلافة وإحياء فكرة الجامعة الإسلامية، وحزب " الأمة " الذى كان من أهم أعضائه

أحمد لطفى السيد وقاسم أمين والذى رفع شعار " مصر للمصريين " داعيا إلى التخلص من الإنجليز والخلافة الإسلامية أو التبعية لتركيا، وعلى مستوى الأدب كانت هناك دعوتان ترى الأولى أهمية التراث العربى القديم وإحيائه واستلهامه، وتدعو الثانية إلى إبداع أدب " قومى " مصرى يستلهم الحضارة الفرعونية؛ ومن أهم الدعاة إلى ذلك محمد حسين هيكل فى كتابيه " فى أوقات الفراغ " و " ثورة الأدب " [20]

وكان شعر شوقى إنعكاسا لأهم هذه التوجهات، فكان من أهم الدعاة إلى الخلافة الإسلامية، وهو ما تميز به " الحزب الوطنى " الذى اجتذب خلال العقد الأول من القرن العشرين أعدادا كبيرة من البرجوازية المتوسطة " وأمام هذا الانتشار والتغلغل الفعال انحازت أعداد من كتاب ومثقفى البرجوازية المالية وكبار الملاك إلى مجموعة " اللواء " (جريدة الحزب الوطني) من أمثال الشاعر أحمد شوقى " [21] كما انعكست دعوة الأدب " القومى " فيما كتبه من " فرعونيات "؛ على أن أهم أثر انعكس على شعره تمثل فى دعوة " التوفيق " بين إحياء التراث وتمثل الحضارة الحديثة وإعلاء قيمة " العقل " وهو ما حرص عليه دعاة الإصلاح الدينى فى مقابل الخيال الجامح، واصطناع صيغة " الخيال المتعقل " والتمسك بالقيمة الأخلاقية للأدب وقد تمثل كل ذلك فى " نظرية المحاكاة " التى كانت تنظر إلى " الفن " عموما " من مبدأ زاوية الأخلاق (أو المتلقي)، وما يربط به من مراعاة النمط والتماثل والتوازن وقواعد النسبة والتناسب " [22].

وإعلاء قيمة " العقل " تستلزم الوضوح والسهولة والبعد عن التعقيد والتكلف وغموض الدلالة، والميل إلى الحديث عن التجارب المشتركة بين الناس، وباختصار كان الشاعر – في الرؤية الإحيائية – " مرتمحا لا خالقا، يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول وإنما يرى أن الترتيب ومراعاة المقام والعقل هى أهم ما تتجه إليه عنايته "(23)

والشعر الخالد – عندهم – " هو ما انطبق على الحقائق لا ما يخلقها "(24) وهذه الحقائق مقررة سلفا أو مطروحة فى الطريق كما يقول الجاحظ، وليس على الشاعر سوى تصوير انعاكسها على نفسه، وذلك أقصى تفعيل للخيال الذى كان بمثابة " انعكاس لحقائق خارجية على صفحة إحساس داخلية، كأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج بمعطيات جاهزة تنعكس على ما هو فى داخل الأديب فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتى للمعطيات الخارجية الجاهزة "(25) وهذا التلوين الذاتى للحقائق هو الذى يفرق عندهم – بين الشعر والنظم الذى تنعدم فيه شخصية الأديب ورؤاه الذاتية.

ويهمنى – هنا – إثبات ما قاله شوقى فى مقدمة ديوانه، فهو وثيقة بالغة الأهمية لتوضيح رؤيته لمفهومَ الشعر وطبيعته يقول ، " اشتغل بالشعر فريق من الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة، وحرموا الأقوام من بعدهم، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل مضيق اللفظ والصناعة، وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة، ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور (القديم

على قدمه) فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها، ودخلوا البيداء على سراب، وانغمس فريق في بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل، وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد، فكلما كان بعيدا عن الواقع منحرفا عن المحسوس مجانبا للمحتمل كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال حتى نشأ عن ذلك الإغراق والثقل على النفوس والغلو البغيض على العقول السليمة " (26)

ويمكننا استخلاص مجموعة من المبادئ التي ينطلق منها شوقي في رؤيته للشعر؛ منها ضرورة توفر عنصرى الفكر (العقل) والخيال (بالمعنى الذى أشرت إليه) داخل القصيدة، والبعد عن التعقيد اللفظى والصناعة والكلفة وإيثار الوضوح والسهولة، وعدم اتباع (القديم على قدمه) [مبدأ تلوين الحقائق والرؤية الذاتية]، البعد عن تكلف الصور البيانية وازدحامها المجاني داخل القصيدة، تزاوج الشعر والحقيقة والبعد عن مجافاة الواقع والانحراف عن المحسوس ومجانبة المحتمل وهو ما يعد امتدادًا لما أسميناه بـ " الخيال المتعقل "

هذه الرؤية التي يقدمها شوقي تنطوى على مجموعة من المفهومات التى تمايز بينه وبين بعض الرؤى التراثية؛ ومن ذلك إيمانه بتزاوج الفكر والشعر وطرح بعض الأفكار الجدآلية في العديد من قصائده وهو مالم يكن مقبولا داخل النظرية النقدية والشعرية السائدة في التراث العربى على نحو ما هو معروف من وضع "مسافة " أو نوع من التباين بين "

الشعر " و "الحكمة " فقد ورد قول المتنبى " أنا و أبو تمام حكيمان و الشاعر البحترى "

وإذا كان رفضه " للغو البغيض " ينسحب على الخيال البعيد المنافى للواقع و العقل فى الاستشهاد السابق؛ فإنه ـ بتأويل آخر ـ ينسحب على تصوير علاقته بـ "المراة "، حيث ظلت النزعة الأخلاقية حاكمة لهذه العلاقة فى قصائده ـ ومقدماته ـ الغزلية؛ وإذا كان ذلك يعد امتدادا لما عرف بالغزل العذرى، فإنه ينافى ما عرف بالغزل الفاحش والذى لم يكن مرفوضا من قبل النقاد أو مدعاة للانتقاص من قيمة الشعر، فقد علق قدامة بن جعفر ـ على سبيل المثال ـ على قول امرئ القيس "فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع.. " بقوله " ويذكر أن هذا معنى فاحش وليس فاحشة المعنى فى نفسه مما يزيل حلاوة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته. (فإذا رجعنا) إلى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الأوسط فأقول، إن الغلو عندى هو أجود المذهبين و هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديما [27] إن كل ما سبق يعنى أن شوقى كان يعتمد على رؤية انتقائية فى نظرته للتراث، ولم تكن ذاكرته الشعرية تستدعى إلا ما تستجيب له طبيعته وطبيعة العصر الذى يعبر عن ذوقه و توجهاته العامة.

وفى قصيدة " تمثال نهضة مصر " يتضح مفهوم " الشعر " ووظيفته فى رؤية شوقي؛ حين يقول :

جعلت حلاها وتمثالها عيون القوافى وأمثالها
وأرسلتها فى سماء الخيال تجر على النجم أذيالها
وإنى لغريد هذى البطاح تغذى جناها و سلسالها
ترى مصر كعبة أشعاره وكل معلقة قالها
وتلمح بين بيوت القصيد مجال العروس وأحجالها
أدار النسيب إلى حبها وولى المدائح إجلالها
ارنَ بغابرها العبقرى وغنى بمثل البكا حالها
ويروى الوقائع فى شعره يروض على البأس أطفالها
وما لمحوا ا بعد ماء السيوف فما ضر لو لمحوا آلها ؟

(129/1)

لا يخرج شوقي في هذه القصيدة عن عمود الشعر وتقاليده، من حيث البدء بـ "مقدمة " تتمايز عن موضوع القصيدة؛ لكنه يخرج عن الالتزام بكونها مقدمة غزلية، و يستبدل بالحديث عن المرأة الحديث عن القصيدة. قصيدته التي أرسلها في سماء الخيال لتجر على النجم أذيالها اختيالا و التماهي بين القصيدة والأنثى ملمح قديم، ومن ثم تصبح العملية الإبداعية أشبه بعملية الإخصاب أو " الافتراع " كما كان يقول أبو تمام، لكن نزعة شوقي الأخلاقية تحول بينه وبين هذا التصوير الحسي الذي نلمحه في قول أبي تمام :

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه

فالقصيدة عند شوقي أشبه بالعروس من حيث الجمال والتزين والتمتع والدلال، إنها بنت الخيال التى تتجاوز الأرض إلى السماء، أو تربط الأرض بالسماء، دون أن تتخلى عن تجسداتها الصلبة التى تجعلها أشبه بـ " التمثال "؛ ومن ثم نصبح أمام مستوى آخر يربط " الشعر " بـ النحت " فتتجاوب المقدمة مع موضوع القصيدة الذى يدور حول " محمود مختار " وتمثاله الشهير " نهضة مصر "؛ وتتقارب أدوات الشاعر والنحات (اللغة / الصخر) وهى أدوات لا تستظهر جمالها إلا بفعل " الإبداع ". فالشاعر يصارع صلابة " اللغة " كما يصارع النحات صلابة " الحجر " حتى تستوى " اللغة / الحجر " تمثالا للجمال.

ومنذ البيت الثالث يربط شوقي " الشعر " بـ " الغناء " وربما كان هذا التماهى بين الشعر والغناء من أهم خصائص القصيدة الإحيائية، وهو أكثر المعاني ترددا عند شعراء الإحياء، فقد شبه البارودى نفسه بالطائر والشعر بـ " الترنم " حين يقول :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالإساءة غافل ... فلا بد لابن الأيك أن يترنما"[28]

و " الغناء " يرتبط بصوت " الذات " ورؤيتها وتلوينها للحقائق لكن موضوعه يدور – عند شوقى – حول مصر التى هى " كعبة أشعاره؛ فنسيبه فى حبها ومدائحه فى إجلالها، وقصائده التاريخية فى الحديث عن ما ضيها العبقرى الذى يتناقض مع حاضرها المنكسر الداعى إلى " غناء " يشبه "

البكاء "، فشعر شوقي ليس – فقط – ترجمان ذاته بل ترجمان أحوال الوطن في ماضيه وحاضره، أو ترجمان " الشرق " في موضع آخر :

كان شعري الغناء في فرح الشرق　　　وكان العزاء في أحزانه

(589/1)

وفي البيتين الأخيرين تظهر صيغة " الشاعر – المعلم " أو الوظيفة التعليمية للشعر، وطبيعته التخييلية التي تمثل للأطفال بريق السيوف دون أن يروها حقيقة؛ وهي الوظيفة التي يلح عليها شوقي كثيرا:

لم تثر أمة إلى الحق إلا　　　بهدى الشعر أو خطا شيطانه

(586/1)

والشعر إنجيل إذا استعملته　　　في نشر مكرمة وستر عوار

(106/1)

اسمع نفائس ما يأتيك من حكمي　　　وافهمه فهم لبيب ناقد واعي

(293/2)

والشعر لا يحقق وظيفته هذه إلا لأنه يجمع بين الحقيقة التي تخاطب العقل، والخيال الذي يثير الوجدان :

من كل بيت كآي الله تسكنه　　　حقيقة من خيال الشعر غراء

(351/2)

أمر الله بالحقيقة والحكمة　　　فالتقتا على صولجانه

(586/1)

فلولا الحقيقة والحكمة والخيال والتلوين الذاتى العاطفى لفقد الشعر معناه وتأثيره، وأصبح مجرد " تقطيع وأوزان "

والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

(162/1)

وتتلبس هذه العاطفة والحكمة بالتنغيم والقداسة، فالشعر – عند الإحيائى – " محفليا " يستهدف " جمهورا " أو يراعى حضوره، فتجد شوقى يصف غناء " سلامة حجازى " كما لو كان يصف الشعر نفسه ؛

فيه من نغمة المزامير معنى وعليه قداسة الترتيل

(520/2)

وبتحقيق هذه الشروط كلها :

يحمل الفن نميرا صافيا غدق النبع إلى جيل ظماء

(344/2)

وإذا كان شوقى قد عبر بالفن لأنه فى معرض الحديث عن سيد درويش فمن البداهة أنه لا يستثنى الشعر الذى يرتبط – عنده – بالغناء، ويلبى حاجات إنسانية يظمأ إليها جيل معاصريه من متلقى شعره.

ذكرت أن نظرية " المحاكاة " هى أساس الإبداع فى الشعر الإحيائي، لكننا نجد شوقى فى بعض أبياته يقوم بما يمكن أن نسميه " المحاكاة المعكوسة "، فبدلا من أن يحاكى الشعر الطبيعة ويصبح مرآة لها، يصبح الشعر هو الأصل والطبيعة محاكاة له، وذلك لأن الجمال الذى

يقدمه الشعر " جمال خالد " أو الصورة المثلى للجمال الذى لا يتأثر بتقلبات المكان والزمان، ولنتأمل هذه الأبيات :

أيـن نـور الـربـيـع مـن زهـر الشعر إذا ما استوى على أفنانه
سرمد الحسن والبشاشة مهما تلتمسه تجده فى إبانه
حسن فى أوانه كل شيء وجمال القريض بعد أوانه
ملك ظله على ربوة الخلد وكرسيه على خلجانه

(586/1)

وفى قصيدة " البحر الأبيض المتوسط " ينزاح الواقع الحقيقى ويبدو المنظر كما لو كان لوحة فنية مرسومة بريشة فنان عبقرى :

أمن البحر صائغ عبقرى بالرمال النواعم البيض مغري

حيث تبدو العلاقة بين البحر والرمال علاقة " إغراء " ويصبح وصف الرمال بالنعومة والبياض تمهيدا للحديث عن " الغيد " حتى تتحول السماء والماء إلى شقى " صدف حملا رفيفا ودرا " فيتداخل الطبيعى والإنسانى فى لوحة يرتفع بها الفن – الشعر ويتجاوز واقعها :

وكأن السماء والماء عرس مترع المهرجان لمحا وعطرا
أو ربيع من ريشة الفن أبهي من ربيع الربا وأفتن زهرا

فتتجاوب عبقرية " البحر – الطبيعة " مع عبقرية " الشاعر " – الفن لتصبح الثانية " تبئيرا " للأولى وارتقاء بها، ولا يتوفر للشعر كل ذلك إلابفعل " الإلهام " الذى ينفخ الروح فى الجماد :

موسى ببابك فى المكارم والعلا وعصاه فى سحر البيان عصاك
أحللت شعرى منك فى عليا الذرا وجمعته برواية الأملاك
(125/1)

لكن هذا الإلهام وذلك السحر لايجافى العقل والوضوح الصريح طبقا للمبدأ الكلاسيكى الإحيائى الذى ظل شوقى وفيًا له :

وما الفن إلا الصريح الجميل إذا خالط النفس أوحى لها
وما هو إلا جمال العقول إذا هى أولته إجمالها
(131/1)

إن مفهوم شوقى للشعر يتجاوب مع النزعة التوفيقية التى أشرنا إليها. لكنها – هنا تقوم بفاعليتها فى الجمع الخلاق بين العقل والوجدان والحقيقة والخيال والطبيعة والفن لتخرج من ذلك كله إبداعها الخاص المتميز مهما كانت رؤية الاتجاهات الحداثية اللاحقة فى مثل هذا التوفيق.

رؤيـــة العالـــــم

يمثل اصطلاح " رؤية العالم " فى مفهوم لوسيان جولد مان – " بنية فكرية تتوسط ما بين الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية؛ (فهي) أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة البنى المتغايرة من حيث المحتوى والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها "(29)

و " رؤية العالم " بهذا المعنى- رؤية جماعية بالضرورة بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية؛ ولعل هذا الفهم أصدق ما يكون على الشاعر الإحيائى الذى يجنح إلى تصوير ما هو " مشترك " بين الناس من المشاعر والأفكار حتى تصبح ذاته أقرب إلى الذات الجمعية؛ المتجاوبة مع الأفكار العامة والأحاسيس المشتركة. ولا شك أن شاعرا مثل شوقى كانت تحكمه مجموعة من المفاهيم تشكل رؤيته للعالم؛ ولعل أول هذه المفاهيم هو ما يمكن أن نطلق عليه "الرؤية الثبوتية " للعالم، فكل شئ يعاد تكراره فى دورات متشابهة لا تنتهى :

إنمـا الـعـام الـذى منـه جئتنا ملـعـب لا يـنـوع التـمـثـيلا

وقد توحي دالةِ " اللعب بالحرية ، لكنها حرية موهومة ، فالأدوار مقدرة سلفا وليس على اللاعبين سوى أدائها؛ ولا يخل تعاقب السنين بهذا الأداء المقرر

سـنــون تــعــاد ودهـــر يـعـيـد لعمرك ما فى الليالى جديد

ولا شك أن بنية الجملة الاسمية فى " سنون تعاد " و " دهر يعيد " دالة على هذا الثبات و التشابه ، تماما كما يوحي التوازن بين الجملتين والذى يطلق عليه " التدويم النحوى " فنحن " ، أمام دورات متشابهة على مستوى الزمن وبنيات متشابهة على مستوى التركيب اللغوي؛ الخلاف اللافت بين التركيبين هو بناء الفعل للمجهول فى التركيب الأول وبناؤه للمعلوم فى التركيب الثاني ، بما يوحي بانكشاف اليقين أو معرفة أطراف هذه الدورة المتكررة : دهر / يعيد / السنين ، ويصبح فعل " الإعادة "

- من خلال تكرار صيغتي البناء للمجهول والمعلوم - مركز هذه الدورة أو بؤرتها الدلالية ، ويأتى " القسم " فى الشطر الثانى تأكيدًا لحقيقة أصبحت فى مجال الإدراك اليقيني .

وفى سياق هذه الدورة المتعاقبة تتلاشى ثنائية " القديم والجديد " فإذا كان القديم هو ابن الأمس فهو - أيضا - ابن اليوم والغد :

ورب قـديم كـشـعـاع الشمس ابـن غـد والـيـوم وابـن الأمـس

وتلك الأيام المتشابهة ليست سوى هذه الحركة الدائبة لليل والنهار :

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شئ جديد
نهار بعده يأتى نهار وليل كلما ولى يعود

إن التركيب اللغوى المعتاد يقوم – غالبا – على مصاحبة الليل للنهار للتعبير عن حركة الزمن، لكن شوقي – حرصا على تأكيد المشابهة – يكسر هذا التوقيع فلا يستدعي النهار – عنده سوى نهار شبيه، والليل لا يستدعي أو لا يتبعه سوى ليل مناظر، فهو لا يولى إلا لكى يعود فى دورة لا تنتهي.

وبهذا الفهم لا تصبح العودة إلى " القديم " عودة إلى " شئ " مضى بل انتماء إلى قيمة " متجددة " لا تبلى بل تمتلك " ديمومة " الحضور وتتجاوز أبعاد الزمن الافتراضية؛ ويصبح الجمع بين القديم والجديد من علامات النبوغ و علو القدر وبلوغ السها، على نحو ما نقرأ فى مدحه لأهل : لبنان "

بلغ السها بشموسه وبدوره لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل عالى القدر من أعلامه تتهلل الفصحى إذا سميته

حامى الحقيقة،لا القديم يؤوده حفظا،ولا طلب الجديد يفوته (65/1)

تقوم هذه الأبيات على ما يمكن أن يسمى بـ " إسقاط " الذات على

الآخر؛ كأن شوقي يتملى ذاته في مرآة هؤلاء اللبنانيين، أو كأنه يتحدث عن نفسه بقدر ما يتحدث عنهم، والقصيدة كلها – والمقدمة خاصة – ترشح هذا المعنى الذى أذهب إليه، حيث تبدأ بتصوير ذلك التجاذب والتدافع بين (سحر العيون) اللبناني و (سحر البيان) الذى يمتلكه الشاعر :

قد جاء من سحر الجفون فصادني وأتيت من سحر البيان فصدته

إن هذا الجمع بين القديم والجديد أشبه ما يكون بالجمع بين حقيقة واحدة فلا شئ – عند شوقي – جديد جدة مطلقة، لأنه مبنى على القديم أو صورة منه، وليس غريبا أن نجد شيئا قريبا من هذا الفهم أو صورة منه، عند شاعر حداثي هو يوسف الخال حين يقول : إن الحداثة هي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة " [30] وتتوازى هذه الرؤية لدورة الزمن المتعاقة المتشابهة أو دورة القديم والجديد مع دورة الحضارة التي تتشابه في جوهرها وإن تعددت صورها و أماكنها؛ ففي قصيدة " البحر الأبيض المتوسط " تراه يخاطب البحر على هذه الصورة :

قد بعثنا تحية وثناء لك يا أرفع الزواخر ذكرا
وغشيناك ساعة ننبش الماضى نبشا ونقتل الأمس فكرا
وفتحنا القديم فيك كتابا وقرأنا الكتاب سطر فسطرا
ونشرنا من طيهن الليالي فلمحنا من الحضارة فجرا
ورأينا مصر تعلم يونان ويونان تقبس العلم مصرا
تلك تأتيك بالبيان نبيا عبقريا وتلك بالفن سحرا

وسوف يصبح من قبيل المبالغة لو قلنا إن شوقى كان يؤمن بانتماء مصر إلى ما يعرف بـ " حضارة البحر الأبيض المتوسط " وهى المقولة التى تبناها طه حسين فى " مستقبل الثقافة فى مصر " ثم تراجع عنها؛ غاية الأمر أن شوقى كان قارئا نهما للتاريخ ويعده – مع الطبيعة – مصدرا أساسيا من مصادر إلهامه الشعري، وما رآه– فى الشاهد السابق – من تبادل التأثير الحضارى بين مصر واليونان إحدى الحقائق التاريخية الثابتة؛ التى كثيرا ما تسربت إلى قصائده نتيجة إعلائه الدائم لضرورة العودة إلى التاريخ، وذلك لأن " المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة فى نفوس الأمة العربية، ونوعا من اللصوق بوجدانها، بحيث يكفى استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التى ارتبط بها وجدان السامع تلقائيا " (31) ويتوازى مع الرؤية السابقة لثنائية القديم والجديد ودورات الحضارة فى أماكنها المتعاقبة ما يمكن أن نطلق عليه " أيد يولوجيا المصالحة " بين الدين والعلم، حيث تذكِّر معجزات العلماء بمعجزات الأنبياء، ويصبح كل تقدم علمى اقترابا من الحقيقة الدينية التى يستحضرها شوقى فى معرض حديثه عن إحدى آيات العصر (اختراع الطائرة) بمناسبة قدوم طيارين فرنسيين من باريس إلى القاهرة بطيارتهما سنة 1914 :

يافرنسا نلت أسباب السماء ... وتملكت مقاليد الجواء
غلب النسر على دولته ... وتنحى لك عن عرش الهواء
وأتتك الريح تمشى أمة ... لك يا بلقيس من أوفى الإماء

روضـت بـعـد جـمـاح وجـرت   طـوع سلطانين ، عـلـم وذكـاء
لـك خـيـل بـجـنـاح أشـبـهـت   خيل جبريـل لنصر الأنبياء
(41/1)

حيث تتداخل الدوال المعبرة عن التراث الدينى (بلقيس، الإماء، جبريل، الأنبياء) مع الدوال المعبرة عن التقدم العلمى فى ضفيرة واحدة لا تناقض بينها

هذه عناصر رؤية العالم عند شوقي، وهى تتجاوب مع رؤية الكلاسيكيين الإحيائية لطبيعة الشعر التى تقوم - هى الأخرى - على "أيديولوجيا المصالحة" بين القديم والحديث أو المحافظة والتجديد؛ وهو ما يعكس - فى تصورى - توجهات المرحلة التاريخية التى تألقت فيها شاعريته الفائقة.

الفصل الثاني

أساليب البنية الشعرية

تمهيـــد :

تنوعت الآثار الأدبية التي أبدعها أحمد شوقي تنوعا ملحوظا؛ ما بين الشعر الغنائي والمسرح الشعرى والرواية والكتب النثرية؛ لكن الملاحظ – بصورة لافتة – أن الشعر الغنائي لم يكن نمطا واحدا؛ وربما كان هذا من أهم مظاهر التجديد في شعره؛ فعلى الرغم من محافظته على بنية القصيدة العربية القديمة من حيث وحدة الوزن والقافية؛ نراه – في العديد من القصائد – يعتمد على تنويع القافية في صورة " مزدوجات " أو على شكل الموشحات الأندلسية ومن مزدوجاته قصيدة " رسالة الناشئة " التي يقول في مطلعها :

أحمد الله وأطرى الأنبياء	مصدر الحكمة طرا والضياء
وله الشكر على نعمى الوجود	وعلى ما نلت من فضل وجود

(5/2)

ومن صور التنويع قوله في " نشيد الكشافة " :

نحن الكشافة في الوادي	جبريل الروح لنا حادي
يارب بعيسى والهادي	وبموسى خذ بيد الوطن
كشافة مصر وصبيتها	ومناة الدار ومنيتها
وجمال الأرض وحليتها	وطلائع أفراح المدن

(247/2)

ومن موشحاته قوله في قصيدة " صقر قريش "

مــن لـنـضــو يـتـنــزى ألمـــا   بــرج الـشــوق بـه فــى الغلس
حــن لـلـبـان ونـاجــى الـعـلـمـا   أيـن شرق الأرضـ من أندلس
(214/1)

وإذا لم يكن شوقي قد جدد على مستوى " البنية الوزنية " فإنه قد قام بما يمكن أن نسميه بعملية " الإبدال والإحلال "، فبعد أن كان بحر " الطويل " سائدا في الشعر العربى القديم منذ العصر العباسي وحتى البارودى نجد شوقي يستبدل به بحر " الكامل " الذى احتل مساحة كبيرة من إيقاعاته الوزنية، ويمكن أن نستهدى بما ذكره د. إبراهيم أنيس فى كتابه " موسيقى الشعر " حين يقول " تنظر بعد هذا فى شعر أمير الشعراء أحمد شوقى فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من 12.000 من الأبيات وزعت حسب النسب الآتية :

الكامل 27 %، الخفيف 11 %، كل من الوافر والبسيط 9 %، الرمل 8 %، الطويل 7 %، مجزوء الكامل 6 %، المتقارب 5 %، الرجز. 4 %، كل من السريع ومجزوء الرجز 2 %، وكل من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل 1 % "(32) على أن آية التجديد أو الثراء – فيما أرى – تتماثل فى اجتماع كل هذه الإيقاعات المتباينة، والتى لم تتوفر لشاعر عربى فى حدود ما أعلم.

ويبقى بعد ذلك بعض محاولات التجديد التى تابع فيها البارودى مثل

استعمال تفعيلتي " فاعلن فعل " الذى لم يسبق إليه أهل العروض فى مثل قوله :

مـــــال واحــــتـــجـــب وادعـــــــى الـغـضــب

أو استعماله لوزن " مستعلن فاعلن " في قوله :

طــــال عـلـيـهـا الـقـــدم فـــهـــى وجـــــود عـــدم

وقد علق د. أنيس على هذا الوزن بقوله إنه " مما لم يقل به أهل العروض في كتبهم، إلا إذا عد هذا من مشطور البسيط الذى عده الثقات من أصحاب العروض شاذا لا يعول عليه "(33) بالإضافة إلى ما سبق فقد لاحظت أن شوقي قد جمع في إحدى قصائده وهي بعنوان " يا صورة الحور " بين بحرين مختلفين هما : البسيط " مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن " والطويل " فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن " والقصيدة مكونة من ثلاثة عشر بيتًا، يستعمل في الأبيات التسعة الأولى بحر البسيط.

قلب بوادى الحمى خلفته رفقا ماذا صنعت به ياظبية البان ؟

ثم يستعمل بحر الطويل في الأبيات الأربعة الأخيرة التي تبدأ من قوله :

سقاك التصابى بعدما علك الصبا فكيف ترى الكأسين تختلفان

(2/157،158)

وهو شئ نادر الحدوث، ولا أظن أن شوقي فعله في قصيدة أخرى باستثناء قصيدة " أبو الهول " التي تقوم على بحر المتقارب " فعولن.... " ثم تأتي نها يتها علي بحر المتدارك " فاعلن..... " علي لسان الفتى والفتاة اللذين ينشق عنهما صدر أبي الهول وهو مبرر نظرا لتعدد الأصوات في هذه القصيدة.

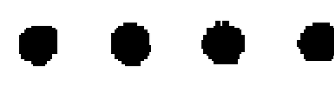
ويستحق مبحث " اللغة " عند شوقي وقفة طويلة، وذلك لثرائها وتنوعها وتعدد مستوياتها؛ والملاحظة العامة التي يمكن أن نشير إليها هنا، هي أن شوقي كان يتبع – في أغلب قصائده – ما يمكن أن نطلق عليه مستوى " الفصحى المعاصرة " التي تجنح إلى السهولة والوضوح مقارنة بأستاذه البارودي الذي كانت لغته أقرب إلى الفصحى القديمة التراثية؛ وما فعله شوقي يعد نقلة مهمة في استخدام اللغة وتطويرها بما يتناسب وطبيعة المرحلة التي شهدت ازدهار الصحافة وما تتطلبه من " لغة " تخاطب الوعي العام.

لكن هذه " الفصحى المعاصرة " التي غلبت على شعره لم تمنع من استخدام العديد من المفردات المهجورة أو التي يندر تداولها، كما جاءت في بعض أبياته كلمات ليست في المعاجم اللغوية [34]؛ وعلى النقيض من ذلك تراه يستخدم بعض المفردات العامية حين يصف الشمس بقوله :

فسمت فكانت نصف طار ما بدا حتى أناف فكان طار اكبر

(87/1)

والطار كلمة عامية تعنى الرق المستدير الذى يقرع كالطبل) ولا شك أن تعدد مستويات اللغة على الصورة السابقة يعكس تلك الثنائية التى ظلت حاكمة لشعرية شوقى واعنى بها " المحافظة والتجديد " على أن مقاربة اللغة مقاربة صحيحة لا يمكن أن تتم إلا فى سياق القصيدة بعناصرها المختلفة، وهذا ما سوف نراعيه فى معالجة أساليب البنية الشعرية.



تنقسم الأعمال الأدبية – بصورة عامة إلى ثلاثة أنواع رئيسية هى : الملحمة، والشعر الغنائى والدراما " ويؤسس النقاد تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة – الموقف الغنائي، الموقف الملحمي، الموقف الدرامى – على ثلاث وظائف يرونها للغة : التعبير والتمثيل والنداء، ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاث بضمير ينوب عن ذات : فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم، والتمثيل بضمير الغائب، والنداء يتعلق بضمير المخاطب " [35] ومع ذلك يظل هذا التقسيم السابق قائما على مبدأ التغليب حيث لا يخلو عمل أدبى ناجح من تداخل المواقف الثلاثة، حيث يمكن للشعر الغنائى – كما يقول هيجل – " أن يتخذ موضوعا له حدثا ملحميا بمضمونه وجريانه الخارجى وأن يقدمه فى شكل ملحمى أيضا، ومما يدخل فى هذا الباب الأناشيد البطولية " [36] ولهذا فإننا عندما نتحدث عن ملحمية القصيدة الغنائية؛ لا نقصد الملحمة بمواصفاتها الفنية المعروفة بل نقصد مجموعة السمات الملحمية التى

توظفها القصيدة، وينطق الأمر نفسه على ما يسمى بدرامية القصيدة الغنائية.

نحن – إذن – أمام أساليب يمكن وصفها بالغنائية والملحمية والدرامية، ولسنا أمام أنواع يمسخ أحدها الآخر أو يحل محله. بهذا الفهم يمكن أن نقترب من أساليب البنية الشعرية عن شوقي وأعتقد أن تنوع هذه الأساليب هو أهم إنجازاته فى تطوير القصيدة العربية، وليس مجرد الحديث عن المخترعات الحديثة، أو اختراع أوزان شعرية، أو غير ذلك مما كثر الحديث حوله.

بنية القصيدة الغنائية

لو حاولنا تطبيق مبدأ " المحاكاة " للتفريق بين أساليب البينة الشعرية فى مراوحاتها ما بين الغنائية والدرامية والملحمية؛ لأمكن القول إن الأسلوب الغنائى هو محاكاة " الداخل " أو صوت " الذات " وما يتنازعها من مشاعر وأفكار وتوهمات؛ مما يعنى حضور " الذات " وتكثيف رؤية الشاعر للحياة من خلال " اصطفاء لمحة زمانية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد "[37]، على عكس الملحمية التى يغلب عليها محاكاة " الخارج " وحضور العالم الخارجى الموضوعي، واتساع الإطار الزمنى فى محاولة للإلمام بشمولية الحياة الإنسانية؛ أو الدرامية التى تراوح بين الداخل والخارج تأكيدا لمبدأ " الصراع "[38]

ويهمنى أن أشير – بداية – إلى أن هذه التوصيفات ليست أكثر من علامات تقريبية يستهدى بها الباحث، لكنها لا تلتزم المبدع ولا تؤطر الإبداع الذى كثيرا ما يفاجئنا بما يخرج عن هذه التصورات العامة؛ وما نفعله ليس أكثر من مجرد " تغليب " بعض الخواص على غيرها مما يعد مؤشرا على طبيعة البنية الشعرية.

والحق أن طبيعة البنية الشعرية الغنائية تعد سمة رئيسية فى شعر

شوقي شأنه في ذلك شأن الشعر العربى على مدار عصوره المختلفة؛ من حيث كونه تعبيرا عن مشاعر " الذات : سواء كانت هذه المشاعر فردية أم جمعية، لكن الطابع الغنائي يكون أكثر جلاء بقدر اقتراب القصيدة من عالم " الذات " وما يعتريها من مشاعر الغربة والوحدة والنفى والظلم كما يبدو فيما كتبه شوقي في منفاه، أو مشاعر الحب والحنين والإحساس بالفقد كما يبدو – على نحو واضح – في قصائده الغزلية.

ولا يعنينا ما قال به بعض الباحثين من أن غزل شوقي هو غزل شوقي " اصطناعى " جرى به قلمه على عادة الشعراء العرب؛ هذه العادة التي سخر منها المتبنى بقوله :

إذا كان شعر فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم

المهم – في تصورى – هو ما تحقق من " شعر "؛ بغض النظر عن دوافع الكتابة، وهل هي حقيقة أم اصطناعية ؟ فربما شغل مثل هذا السؤال الباحثين في مجالات أخرى، لكنه لا يشغل – أولا ينبغي أن يشغل – الناقد الأدبى الذى لا يعنيه سوى البحث في جماليات " النص " الشعري.

ويمكننا أن نتوقف – على سبيل المثال فحسب – أمام قصيدة " والزمان وليد " (ج 2 / 110) بوصفها مثالا على غلبة الأسلوب الغنائي؛ حيث يبدأ البيت الأول بتحديد السياق الزمني الذى يؤطر تجربة

القصيدة، فتلفتنا كلمة " الدجى " بوصفها علامة مرتبطة بـ " الليل " ارتباطا شرطيا أو كونيا؛ مما يعد تمهيدا لفعل " اللوعة " و " بث الهوى " : واستدعاء الليل للهموم وذكر الأحبة والشعور بالفقد استدعاء قديم / متجدد، حتى أصبح بمثابة المعنى الشعرى " القار " فى وجدان الشعراء. فليل شوقى أو دجاه – فى هذه القصيدة – أشبة بالدال المشع الذى يستدعى " ليالى " العديد من الشعراء منذ امرئ القيس الذى تماهى ليله مع أمواج البحر :

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علىَّ بأنواع الهموم ليبتلي

أو ليل أبى فراس الذى أسال دمعه العصى :

إذا الليل أضوانى بسطت يد الهوى   وإذ للت دمعا من خلائقه الكبر

لكن الجديد عند شوقى – رغم استثماره لهذا الموروث الشعرى – أن الدجى باعتباره مجازا مرسلا عن الليل " هو الذى يأخذ موقع الفاعلية. فهو الذى يمد فى اللوعة – لوعة الشاعر – ويزيدها وهو الذى يبدئ البث ويعيده :

يمد الدجى فى لوعتى ويزيد   ويبدئ بثى فى الهوى ويعيد

وهو استهلاك يعتمد على آلية التوازن فى توزيع فعل المضارعة الدال

على تجدد الزمن واستمراره : يمد – ويزيد " / " يبدئ... ويعيد "
كما يبدأ الشطر الأول بـ " اللوعة " بوصفها إحساسا داخليا سابقا على بداية القول، ثم تتطور – مع الشطر الثانى – إلى فعل البث أو الإفضاء كقرينة شبه لازمة أو كناية عن اللوعة الكامنة.

إن رؤية الشاعر الغنائى للأشياء رؤية ذاتية حيث يصبح العالم كله مرآة لهذه " الذات؛ ولنا – فى هذه الحالة – أن نتوقع عالما خاصا متخليا عن موضوعيته أو حقيقته المعهودة، فلا يصبح الدجى دالا على ليلة واحدة يعانيها الشاعر بل علامة على ليال عديدة لا تنتهى :

إذا طال واستعصى فما هى ليلة   ولكن ليال ما لهن عديد

والبيتان يعكسان حالة التطور فى تصوير الإحساس بوطأة الزمن: الدجى، ليلة، ليال لا يستطيع الشاعر إحصاءها، ومن البيت الثالث ينتقل موقع الفاعلية من الدجى إلى الشاعر فى دلالة أخرى على عمق الإحساس ليس فقط بطول الليالى وديمومتها بل بفقد الأحبة :

أرقت وعادتنى لذكرى أحبتي   شجون قيام بالضلوع قعود

ولعله من اللافت أن نلاحظ تغير صيغة الفعل من المضارع فى البيتين الأولين إلى الماضى فى البيت السابق، وكأن الشاعر يعبر عن حقيقة تم اكتمالها أو بلغت ذروتها، وماكان لوعة (لاحظ دلالة المفرد) وبثا

أصبح شجوننا لا تقر على حال. ولاينسى شوقى عادته فى ضرب الحكمة أو تكثيف دلالة التجربة :

ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف   عليه قديم فى الهوى وجديد

إن هذا البيت لا يوجز دلالة التجربة الراهنة التى يعانى منها الشاعر فحسب بل يوجز تجربة الشاعر الوجدانية كلها أو قديم الهوى و جديده " وكأن حياته كلها ليست سوى " تجربة فى العشق ". وهو ما يعد تمهيدا لا سترجاع هذه التجربة الممتدة :

لقيت الذى لم يلق قلب من الهوى   لك الله ياقلبى أأنت حديد ؟

والشاعر الغنائى لا يستحضر غيره أولا يتوجه إلى غيره بـ " الخطاب " بل يناجى ذاته ويستعرض تجربته أمام نفسه – أولا – فى محاولة لفهمها وسبر أغوارها، وهو ما يتضح من الأسلوب الإنشائى فى الشطر الثانى الذى يعكس حيرة الشاعر من الحقيقة التى أثبتها فى الشطر الأول، كأننا أمام نوع من " القرار " و " الجواب – بمصطلحات الموسيقى – أو الواقع " و " التأمل " أو فعل " التجربة " ومحاولة " الوعى " بها؛ فالذات هنا هى ذات " ناظرة و " ذات " منظورة؛ أو ذات تتأمل نوازعها وهمومها وتجربتها مع الحياة ويظل هذا الانقسام قائما، حيث لاهيمنة على القلب الذى يهيم بحب الجمال، ولا يملك الشاعر إلا

الوجد والإشفاق عليه :

ولم أخل من وجد عليك ورقة　　　إذا حل غيد أوتر حل غيد

ولا يحمل البيت أى اشارة " ايروسية " فشوقى الشاعر المحافظ ذو النزعة الأخلاقية لا يعنيه سوى " الجمال " الذى لا يجتمع فى " غادة " واحدة بل هو موزع فى " الغيد " كأنه الحقيقة المطلقة التى يظل لاهثا خلفها يترصدها فى رحيل " الغيد " وإيابهن، وهو معنى يذكرنا بما كان يقوله عمر بن ابى ربيعة واصفا نفسه :

مـــودع بـالحـســن أتـبـعـه　　　لا حظ لى منه الا لذة النظر

لكن شوقى لا يعدم " الوصل " الهانئ الذى تحكمه الأخلاقيات الكلاسيكية التى تتغلب فيها " واجبات " الأعراف والتقاليد على " العاطفة " الفردية، وهكذا تنفتح القصيدة فى " نقلة " ليست مفاجئة فى تقاليد البنية الإحيائية — على مشاهد من هذا الماضى السعيد :

وروض كما شاء المحبون ظله　　　لهم ولأسرار الغرام مديد
تظللنا والطير فى جنباته　　　غصون قيام للنسيم سجود
تميل إلى مضنى الغرام وتارة　　　يعارضها مضنى الصبا فتحيد
مشى فى حواشيها الأصيل فذهبت　　　وماس عليها الحلى وهى تميد
وقامت لديها الطير شتى، فإنس　　　بأهل ومفقود الأليف وحيد

وباك ولا دمع وشاك ولا جوي   وجذلان يشدو فى الربى ويشيد
وذى كبرة لم يعط بالدهر خبرة   وعـريـان كاس تـزدهيـه مهود

كان لا بد من إثبات هذه الأبيات مرة واحدة لأنها تمثل وحدة فنية شديدة الترابط وأشبه باللوحة الفنية التى لا بد من رؤية عناصرها كاملة، وتتأكد فيها براعة شوقي فى " الوصف " الذى يعتمد على حاستى الرؤية والسمع، والتدرج من الرؤية العامة الى الرؤية التفصيلية، واعتماد الصورة الشعرية على عناصر الطبيعة : الروض – الظل – الغصون – الطير – الأصيل وهى عناصر متحركة رغم ما يبدو عليها – فى النظرة العجلى – من سكون ولا شك أن هذه الحركة تتوازى – فى أحد تأويلاتها – مع حركة الأفعال الصادرة عن الذات أو المعتمدة داخلها : اللوعة – البث – الأرق – الشجون – الشوق.

وقد انعكست هذه المشاكلة بين الذات والطبيعة على البنية الشعرية التى اعتمدت – بصورة أساسية – على آلية " التوازن " سواء كان بالمماثلة من قبيل : مضنى الغرام / مغنى الصبا، مشى / ماس، باك ولا دمع / شاك ولا جوى، أو بالتضاد من قبيل : تميل / تحيد، قيام / سجود، آنس بأهل / مفقود الأليف، باك / جذلان.

إن شوقي – فى الأبيات السابقة – يصنع معادلا موضوعيا موسعا – على سبيل الاستعارة التصريحية بمصطلحات البلاغة القديمة – للحياة الدنيا، فأنت ترى فى عالم " الطير " كل ما يقع فى جنبات الحياة من

بكاء وسرور وشكوى وشدو والأنس بالأهل والشعور بالوحدة. وهي – في مستوى آخر – معادل موضوعي لحالة الشاعر نفسه ما بين لوعة الفقد وهناءة الوصال؛ وبهذا المعنى تتجاوب هذه الأبيات مع سابقتها ولا يكون ثمة انتقال مفاجئ من حالة إلى نقيضتها؛ لأن هذه الحالة ونقيضتها ليستا سوى تجربة الشاعر الوجدانية في كليتها وشمولها.

ويستمر الشاعر في تطوير حالة المشاركة بينه وبين الطبيعة في صورة أكثر جلاء ومباشرة حين يقول :

غشيناه والأيام تندى شبيبة ويقطر منها العيش وهو رغيد

رأت شفقا ينعى النهار مضرجا فقلت لها حتى النهار شهيد

إن المعنى المباشر للبيت الأول يتمثل في ذهاب الشاعر وحبيبته إلى الروض وهما لا يزالان في ريعان الشباب لكن البيت لا يقول هذا فحسب، فلا يزال هناك ما كان يسميه عبد القاهر الجرجاني بـ " معنى المعنى " او المعنى الثاني الشعري، ولن نصل إلى هذا المعنى إلا بالوقوف أمام تلك الاستعارة اللافتة التي تجعل الأيام منداة بحيوية الشباب، وتجعل العيش أشبه بالماء الذي يقطر من الأيام، كأننا أمام تناص بعيد بين هذه الصورة وقوله تعالى " وجعلنا من الماء كل شيء حي "، وملاحظة هذا التدرج اللافت أيضا من " تندى " إلى " يقطر " ثم أخيرا هذه الصفة الجامعة (رغيد) التي تقرن بين الشباب و النعيم؛ وهي صورة تصنع مقابلة حادة مع البيت الثاني الذي يطالعنا بدال " الشفق " بإيحاءاته المعتادة على الغروب والانتهاء و

استدعاء صورة الد ماء المرتبطة بالقتل، فتصبح الأيام التى كانت شبيهة بنهار لا ينتهى ـ لا حظ التقابل مع الليالى التى ما لهن عديد فى مطلع القصيدة ـ في افولها الأخير ويسقط نهارها مضرجا كأنه " شهيد" يلقى حتفه فى نهاية سعيه الدائب ثم تبدأ " نقلة " المعنى الثالثة :

فقالت وما بالطير؟ قلت سكينة فما هى مما نبتغى ونصيد
أحل لنا الصيدان يوم الهوى مها ويوم تسل المرهفات أسود
يحطم رمح دوننا ومهند ويقتلنا لحظ ويأسر جيد
ونحكم حتى يقبل الدهر حكمنا ونحن لسلطان الغرام عبيد

أول ما نلاحظه على الأبيات السابقة هو تحول ضمير المتكلم من المفرد إلى الجمع؛ إن شوقى لا يتحدث عن نفسه فحسب بوصفه " فردا "، بل بوصفه ممثلا للعاشق العربى الذى يجمع بين الفروسية والحب، بين قوة الفارس وضعف المحب، بين من يواجه الرماح و السيوف ويقتله ويأسره اللحظ والجيد، نحن إذا أمام تنازع سلطان الحكم و سلطان الغرام، هذا التنازع الذى ينتهى بالجمع بينهما؛ و الخضوع لسلطان الغرام صفة فارقة من صفات العاشق العربي، وتيمة شعرية متكررة منذ امرئ القيس :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

او قول جرير فى العيون اللا تى :

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك له   وهن أضعف خلق الله إنسانا

و " صيد المها " الذى يعبر عنه الشاعر فى البيت الثانى من الأبيات السابقة هو صيد متبادل، و فى أحيان كثيرة يميل ميزان القوى إلى الطرف الثانى (موضوع الصيد "، و هى تيمة موروثة أيضا فقد شبه أبو نواس حبيبته بالحمل الذى يسطو على " الذئب " (الشاعر / العاشق) فى قوله متعجبا : " يامن رأى حملا يسطو على ذيب "؛ و لشوقى تعبير مباشر عن هذا المعنى فى قوله :

رمى القضاء بعينى جؤذر أسدا   ياساكن القاع أدرك ساكن الأجم

فغالبا ما يكون العاشق هو موضوع الصيد أو الفريسة التى تقع فى شباك العيون، رغم ما يبدو عليه من فاعلية ظاهرة لا تتجاوز - فى أغلب الأحيان - تعريض القلب لسهام الحب التى تذكرنا بسهام " كيوبيد " وهو المعنى الذى عبر عنه المتنبى (شاعر شوقى الأثير) بقوله :

وما الحب إلا غرة و طماعة   يعرض قلب نفسه فيصاب

وبهذا تتجادل ثنائية : القوة و الضعف أو الظاهر و الباطن و نراها فى ضوء جديد هو الرؤية الشعرية الخاصة التى يقدمها شوقى و التى لا تنقطع أواصرها مع الشعر العربى القديم بتيماته الموروثة.

وفى الأبيات الأخيرة تصبح البنية الشعرية مهيأة لتصوير علاقة الشاعر (الإنسان و ليس العاشق فحسب) بالزمن. وربما كان هذا هو هدف القصيدة الرئيسي، حيث تتكرر الإشارات الزمنية على مساحة الأبيات كلها : الدجى / الليالى / القديم / الجديد / الأصيل / الدهر / الأيام / الشبيبة / الشفق / النهار / عهد الشباب / الصب / الأمس / الشيب / الدنيا؛ بالإضافة إلى الأفعال بدلالتها على الأحداث المقترنة بالزمن. يقول شوقى فى نهاية القصيدة :

أقول لأيام الصبا كلما نأت ... أمالك يا عهد الشباب معيد ؟

وكيف نأت و الأمس آخر عهدها ... لأمس كباقى الغابرات عهيد

جزعت فراعتنى من الشيب بسمة ... كأنى على درب المشيب (لبيد)

و من عبث الدنيا و ما عبثت سدى ... شببنا و شبنا و الزمان وليد

إن أزمة شوقى - فى هذه الأبيات - ليست أزمة و جدانية مهما بلغ عمقها او تأثر بها، بل أزمة وجودية تتعلق بثنائية (الإنسان / الزمن)، الإنسان الذى لا يملك سوى فاعلية " القولْ " (أقول لأيام الصبا) فى مقابل " الزمن " الذى يملك فاعلية " الفعل " (كلما نأت) هذا الفعل المتكرر الذى لا يملك أحد إيقافه أو استعادة ما مضى منه؛ اللهم إلا على سبيل التوهم أو الاستعادة النفسية (و كيف نأت و الأمس آخر عهدها) ثم الإفاقة على الحقيقة (لأمس كباقى الغابرات عهيد) فى صراع بين ما يمكن أن تسميه بـ" الزمن النفسى " و " الزمن الواقعى " الذى يتغلب

فى النهاية باعتباره حقيقة كونية (جزعت فراعتنى من الشيب بسمة) وهى بسمة المستسلم لسنة الله فى الكون، وتستدعى ذاكرة شوقى قول " لبيد " الشاعر الجاهلى المعمر :

ولقد سئمت من الحياة و طولها   وسؤال هذا الناس كيف لبيد ؟

إن رؤية شوقى فى هذه الأبيات وفى غيرها - تتسق مع الرؤية الإحيائية/ الكلاسيكية فى توافقها مع الحقيقة و إيمانها بالمقادير الجارية؛ رغم ما يعتريها من ألم و حيرة، وهو ما يمايز بينها وبين رؤية الشاعر الرومانسى المنكفئ على ذاته و المستغرق فى إطار زمنه النفسى الذى يتحول فيه نور الفجر إلى نذير وحريق كما كان يقول إبراهيم ناجى :

وإذا النــور نـذ يــر طـالـع   وإذا الفجـر مطل كالحريق

كما يمايز بينها وبين رؤية الشاعر الباحث عن الحقيقة و المتعذ ب فى سبيل الوصول إليها، كما يظهر فى العديد من قصائد صلاح عبد الصبور الذى يصف حالنا بقوله :

أصبحنا مثل الطيــن بقاع البئر   لا يملك أن يتأمل صفحة و جهه

أو قوله :

أهدابنــــا أثقل من أن ترى   وإن رأت..... فما يرى العميان ؟

أقدامنا أثقل من أن تنقل الخط وإن خطت

تشابكت ،ثم سقطناهزأة كبهلوان[39]

وإذا جاز لنا تقسيم و ظائف اللغة إلى ما يسمى بـ " الوظيفة السياقية " التي تتعلق باللغة بوصفها رموزا و أشكالا تشير إلى موجودات، و " الوظيفة التعبيرىة " " المتعلقة بالمرسل المتكلم حيث يعبر بصورة مباشرة عن موقفه إبان الكلام؛ و " الوظيفة الإ فهامية " المتعلقة بالمستقبل و التي تهدف إلى توصيل مضمون الرسالة[40] لأمكن القول إن الشعر الغنائي تغلب عليه " الوظيفة التعبيرىة " ولا يعني هذا انعدام الوظيفتين الأخرىين؛ وهذا ما نلاحظه على القصيدة موضوع التحليل التي كان تصوير " الذات " محورا أساسيا فيها، وقد اتضح ذلك ـ أسلوبيا ـ في شيوع التركيب الإضافي إلى ياء المتكلم من قبيل : لوعتي، بثي، أحبتي، أو وضع ياء المتكلم في موقع المفعولىة في تركيبات من قبيل : عادتني، راعتني، وتوجيه الأساليب الإنشائية الاستفهامية إلى القلب مرة وإلى عهد الشباب مرة ثانية.

بنية القصيدة الدرامية

تعتمد البنية الشعرية الدرامية ـ فى أبسط صورها وأكثرها فاعلية ـ على مبدأ " الصراع "، سواء أكان ذلك الصراع داخليا (بين الشاعر و ذاته) أم خارجيا (بين الذات و الآخر)؛ و القصيدة التى اخترناها، تمثيلا، لهذه البنية الشعرية و التى تحمل عنوان " القلب أصبى " (ج 2/ 97) يتوفر فيها هذان النمطان من الصراع، فالشاعر. على غير عادته في القصائد الغزلية ـ يصارع عاطفته، و ينشد السلوان لكن قلبه يتأبى عليه ولا يطيعه.

من هذا التمهيد الأولى يتضح مبدأ الصراع بين الإرادة و العاطفة، فهو ـ بحسابات العقل و الرؤية الواقعية ـ يريد نسيان هذا الحب الذى لا يجازى عليه بل يلقى نقيضه من هجر وجفاء، لكن قلبه ـ بمنطق الهوى الذى يسامح ـ يأبى ذلك النسيان :

أريد سلوكم والقلب يأبى   وأعتبكم وملء النفس عتبى

وإذا كانت الدراما الموضوعية (المسرح / الرواية) تعتمد على توسيع مساحة " الصراع " وتعقيده وتعدد أطرافه وإرجاء لحظة "

التنوير " أو الانفراج، فإن البنية الشعرية الدرامية تعتمد على الإيجاز و تكثيف اللحظة المتوترة؛ و البيت السابق يحوى العقدة و الحل معا؛ حيث تنحل أزمة الصراع باستجابة الإرادة للعاطفة فى الشطر الثاني، فنكتشف أن الأمر ليس رغبة في " السلو " بل عتابا يعقبه الرضا السريع الذى تمتلئ به نفس الشاعر، و تصبح إرادة السلو مجرد خاطر سرعان ما انتهى، و تلعب البنية اللغوية دورها في تأكيد هذا المعنى. فالتعبير عن إرادة السلو لا يتجاوز الجملة الفعلية الواحدة " أرىد سلوكم " يعقبها ثلاث جمل دالة على إباء هذه الإرادة وإرضاء طرف العلاقة الثانية الذى يتوجه إليه الخطاب :

"والقلب يأبى "، "وأعتبكم "، "وملء النفس عتبى "والجمل كلها تقوم على تقنية " الوصل " الدالة على التتابع، وهى تقنية تغلب على بنية الإبلاغ والتوضيح التى يتسم بها النص الإحيائى بصورة عامة.

ورغم هذا الحسم السريع للصراع، فإن الأزمة (العقدة) لا تنتهي، حيث تبدو أبيات القصيدة أشبه بالنوبات الانفعآلية التى تجدد صراع الشاعر الداخلي بين إرادته وعاطفته :

وأهجركم فيهجرنى رقادي ويضوينى الظلام أسى وكربا

يبلغ الصراع هنا درجة أكثر تطورا؛ فما كان مجرد رغبة فى السلو يصبح هجرا بما يوحى بتحويل الشعور إلى موقف فعلي؛ وما كان رغبة

في الابتعاد الوجداني أو النفسي أصبح ابتعادًا " مكانيا "؛ لكن أثر هذا الفعل وما ينجم عنه يتحقق سريعا كأنه ملازم له : " فيهجرني رقادي "؛ ولنلاحظ أن هذه الحالة " الهجر [الفعل]، وامتناع الرقاد [رد الفعل]؛ لم يشارك فيها طرف العلاقة الثاني. فهي لا تجاوز " ذات " الشاعر، مما يغلب تقنية المنولوج الداخلي رغم وجود كاف الخطاب، فالأمر لا يتعدى حالة " الاستحضار " أو توهم الوجود. فيتحول الظلام إلى عدو يضعف الشاعر وينهكه ويصيبه بالأسي والكرب، وكأنه قوة من قوى هذه الحبيبة تسلطها على الشاعر، مما يجعل منها الطرف الأقوى والأكثر فاعلية؛ ومع البيت الثالث يتأكد حضور هذه الحبيبة "

وأذكـركـم بـرؤيـة كـل حسن فيصبو ناظرى والقلب أصبى

يعكس البيت تراجعا كبيرا من الشاعر فهو لم يعد قادرا على السلو أو الهجر، وكيف يستطيع وقد أحاطت به هذه الحبيبة وأصبح يراها فى كل شئ حسن فتملأه الصبوة (صبوة العين / والقلب) وهو معنى قديم زاد عليه بعضهم بقوله :

أشبهت أعدائى قصرت أحبهم إذ صار حظى منك حظى منهم

على أن الأهم فى هذا البيت ملاحظة ارتباط الحب بالرؤية الحسية التى هى أصل التعلق، مما يبعد الحب – عند شوقى – عن التجريد أو

التأملات الذهنية التى رأينا أصداءها عن شعراء الديوان فيما بعد؛ إن الجمال الحسى هو ما يلفت المحب أولا ثم يأتى التعلق الوجدانى تإلي ا؛ وقد زاد شوقى هذا الأمر وضوحا فى موضع آخر فى قوله :

وما الحب إلا العين بالعين تلتقي وإن عددوا أسبابه والدواعيا

ومن المنطقى - طبقا لهذه الرؤية - أن تكون آثار هذا الحب بادية على المحب :

وعندى الهوى موصوفه لا صفاته إذا سألونى ما الهوى قلت ما بيا

إن شوقى لا يبحث فى ماهية الحب بل فى صفات " المحب " الظاهرة للعيان، وهو ما ينعكس - أيضا - على رؤيته الحسية للمرأة، دون أن يفضى به ذلك إلى أدنى درجات " الإيروسية "؛ فشوقى لا ينسى - أبدا - حسه الأخلاقي؛ و كثيرا ما تبدو المرأة عنده - وعلى عادة أسلافه من الشعراء - مثيرا فنيا لملكته الإبداعية، وتوسلا فى الوقت ذاته - إلى القارئ بوصف الغزل عالقا بالقلب كما كان يقول ابن قتيبة فى تفسيره لا ستهلال القصيدة العربية به؛ ففى مقدمة قصيدته عن " لبنان " (ج1/64) على سبيل المثال - تبدو هذه " الغادة " اللبنانية التى يطاردها موازية للقصيدة. أو على أدنى التأويلات مثيرا مستفزا لسحر بيانه. فإذا كانت هذه الفتاة قد جاءته من " سحر الجفون " فقد أتاها من " سحر البيان " وصادها، وهذه غاية شوقى المنشودة. أن يأسر بيانه هذا " الجمال "، ولنتأمل هذا التنازع البديع بين " سلطان الجمال " و " وسلطان البيان "

إن قلت تمثال الجمال منصبا قـال الجـمـال بـراحـتـى مثلته
دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل فأتيت دون طريقه فزحمته
فـازور غاضبانا وأعرض نافرا حـال مـن الغيد المـلاح عرفته
فصرفت تلعابى إلى أتـرابـه وزعـمـتـهـن لـبـنـاتـى فـأغـرتـه
فمشى إلىَّ وليس أول جـؤذر وقعت عليه حبائلى فقنصته
قد جاء من سحر الجفون فصادنى وأتيت من سحر البيان فصدته

ولنا أن نقول إن هذا " التلعاب " وتلك " الحبائل " ليست أكثر من لعبه الفنى وملكاته البيانية الآسرة كما يوجزها ويصرح بها البيت الأخير؛ وعند هذا الحد تكون التجربة قد انتهت؛ لقد تحقق ما يريد. وتغلب بيانه على هذا الجمال، وآن له أن يطلق تمثاله :

لما ظفرت به على حرم الهدى لابـن البتول وللصلاة وهبته

ربما طال هذا الاستطراد لكنه مفيد فى توضيح طبيعة الصراع فى القصيدة موضوع التحليل من حيث تعدد دلالات تلك الحبيبة التى يستعذب فى هواها كل شيء :

وأشكو من عذابى فى هواكم وأجـزيـكـم عـن التعذيب حبا
وأعـلـم أن دأبـكـم جـفـائـى فما بـالى جعلت الحب دأبـا ؟

نحن إذن أمام موقفين متقابلين مما يشكل ما يسمى بـ " مفارقات الموقف " التى تعد ملمحا رئيسيا من ملامح البنية الدرامية حيث نجد الجفاء و التعذيب من جانب و الحب و الجزاء من جانب آخر، ومن الطبيعى أن ينعكس ذلك على المفارقة اللغوية : أشكو / أجزى / الجفاء / الحب، أو على مستوى الأسلوب الخبرى والإنشائى، حيث يتحول الاستفهام إلى ما يشبه الصوت الداخلي يتأمل الشاعر ـ من خلاله ـ هذه المفارقة التى لا يجد لها تفسيرا إلا من خلال موقف الإنسان من الحياة كما يبدو فى البيت التإلى :

وربـ معـاتـب كالعيش يشكى   وملء النفس منه هوى و عتبى

عند هذا المستوى تصبح هذه الحبيبة شبيهة بالحياة ذاتها أو معادلة لها، لقد تجاوزت كونها مثيرا فنيا كما لا حظنا مع غادة لبنان؛ لتصبح رمزا للحياة التى يتوسل الشاعر إليها ولا يجد بدا من الإخلاص لها كلما أو غلت فى الجفاء :

أتجزينى على الزلفى نفارا ؟   عتبتك بالهوى وكفاك عتبا
فكل ملاحة فى الناس ذنب   إذا عدا النفار عليك ذنبا

تبدو القصيدة أشبه بالقرار و الجواب أو بالسؤال الحائر وتفسيره، أو يقول ما يبدو ـ فى الرؤية المعتادة ـ ذنبا ثم يقدم – طبقا لرؤيته

الشعرية والوجدانية – ما يجعل من هذا الذنب فضيلة أو ضربا من الملاحة. فإذا كان النفار فعلا مناقضا للزلفي؛ فإنه يتحول – عند الشاعر – إلى فعل مجبب، ربما على سبيل الدلال الأنثوي؛ ويصبح الصراع – هنا ضربا من التضاد بين ما يمكن أن نسميه بـ " الرؤية المعتادة " و " الرؤية الوجدانية ".

ويستمر الشاعر فى التماس الأعذار لهذه الحبيبة، فهى لا ذنب لها فى ذلك الهوى الذى يسيطر على الشاعر :

أخذت هواك عن عينى وقلبى فعينى قد دعت والقلب لبى

العين المفتونة بالحسن والقلب الذى يلبى هذا الافتتان هما – إذن – سبب ذلك الهوى الذى لا يستطيع الشاعر الانفلات منه أو التخلص من سطوته وهكذا تصبح القصيدة مهيأة لمقاربة ذلك الحسن :

وأنت من المحاسن فى مثال فديتك قالبا فيه وقلبا

وعلى الرغم من إجمآلية الصورة فإنها تجمع بين الظاهر [القالب] والباطن [القلب]، وشوقى – حرصا منه على التواصل – يتلاعب بالتعبير الشائع : أحبك قلبا وقالبا؛ وتقديم الظاهر – هنا – يتسق مع رؤية شوقى لدواعى الحب التى أشرنا إليها سابقا.

وإذا كان البيت السابق يقدم صورة ساكنة لتلك الحبيبة (تمثال /

القالب / القلب) فإنه في البيت التإلى يقدم صورة حركية تجمع بين الحسي والمعنوى :

أحبك حين تثنى الجيد تيها وأخشى أن يصير التيه دأبا

تنطوى هذه الصورة الشعرية على حس درامى فى جمعها بين عاطفتى " الحب والخشية " ويتأكد هذا الحس الدرامى بتوجه هاتين العاطفتين إلى شئ واحد، فهو يحب ذلك التيه أو الدلال لكنه يخشى دوامه

تبدأ القصيدة بعد ذلك فى الانفتاح على " أصوات " الآخرين مما يعدد أطراف الرؤية ويؤكد دراميتها، وتبدو هذه الأصوات أشبه بالصوت الواحد الذى ينصح الشاعر بالبحث عن " البديل " !

وقالوا فى البديل رضا وروح لقد رمت البديل فرمت صعبا

والتعبير بالفعل " قالوا " يحمل دلالة الزعم الذى لا يقتنع به الشاعر وتبدو – عنده – أشبه بالأقوال المرسلة التى لا دليل عليها، ويبدو من الشطر الثانى أن الشاعر حاول –بوحى من ذاته – اختيار هذا الرأى لكنه لم يستطع تحقيقه، ويعكس التركيب اللغوى هذا الحسم الذى تيقن منه الشاعر من خلال أداتى التأكيد " لقد " وسرعة الوصول إلى اليقين التى توحى بها " الفاء " العاطفة "، ويضعنا البيت التإلى أمام ثنائية جديدة تتمثل فى " الرشاد " و الغواية " :

وراجعت الرشاد عساى أسلو فما بالى مع السلوان أصبى ؟

الرشاد هو صوت " الذات " العاقلة وأصوات الآخرين الناصحة ورغم هذه الغلبة فإن صوت " الذات " العاشقة والغاوية هو الذى يتغلب مجلبا الهموم التى لا يستطيع تغييب الوعى تفريجها :

إذا ما الكاس لم تذهب همومي فقد تبت يدا الساقى وتبا

وتناص الشطر الثانى مع القرآن الكريم واضح، لكن البيت عموما يتناص مع المعنى الشعرى السائد فى القصيدة العربية من تفريج الهموم بالخمر، ولعل أقرب ما يرد فى هذا المعنى قول أبى نواس

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها إن مسها حجر مسته سراء

لكن شوقى لا يرى فى الخمر تفريجا لهمومه مما يذكرنا بقول المتنبى الذى كان شاعره الأثير :

يا ساقىَّ أخمر فى كئوسكما أم فى كئوسكما هم وتنكيد

أصخرة أنا مالى لا تحركني هذى المدام ولاتلك الأغاريد

إن شوقى يحاول أتباع هذا التقليد الشعرى القديم مع الحفاظ على حسه الأخلاقي، وكأننا نشهد فى ختامها نوعا آخر من الصراع بين التقليد الموروث والنزوع الكلاسيكى المحافظ أو مبدأ " اللذة " و "

العفة " بتعبيرات شوقي :

على أني أعف من احتساها   وأكرم من عذارى الدير شربا

ولا يجد شوقي حلا لهذه المعادلة الصعبة سوى أنه يروى نفسه حتى تزكو :

ولى نفس أرويها فتزكو   كزهر الورد ندوه فهبا

وإذا استبعدنا الدلالة المباشرة للخمر – وهذا وارد بمنطق الشعر – فهل يمكن القول إن شوقي يؤمن بأن الارتقاء الروحى لا يتحقق بالزهد والحرمان بل يتحقق بإشباع الاحتياجات الإنسانية ؟ إن إجابة هذا السؤال تتيح لنا تفسير ما رآه محمد حسين هيكل تناقضا في شخصية شوقي وكأننا – كما كان يقول هيكل – أمام شخصين مختلفين

بنية القصيدة الملحمية

تنبنى القصيدة الملحمية – مثلها مثل الأجناس الملحمية الأخرى – على مجموعة من السمات الأساسية منها : اتساع الرقعة الزمنية التى تعرض لها؛ والطموح نحو الإلمام بالحياة الإنسانية فى شمولها – كما ذكرنا من قبل – واصطناع صيغة الحكى الذى يقوم به راو شبه محايد؛ ولا شك فى أن هذه السمات وغيرها تتوفر فى القصائد التاريخية التى كتبها شوقى وخاصة " كبار الحوادث فى وادى النيل " (ج 1/ 169) وبغض النظر عما قاله بعض الباحثين من أن " المزج " الذى قام به شوقى بين " المدح " و " التاريخ " يعد ملمحا رئيسيا فى تجديده لمحتوى القصيدة؛ فإن الأكثر أهمية – فيما أرى هو مقاربة كيفية بناء هذه القصائد التى يمكن أن نتخذ من " كبار الحوادث " مثلا لها.

وتعنى كلمة " ملحمة " فى اللغة العربية" الوقعة العظيمة، وقيل موضوع القتال وفى الحديث (اليوم يوم الملحمة) والجمع ملاحم ... قالت العرب (ألحم فلان الشعر) أى حاكه ونظمه وأحكم أجزاءه، أما معناها الذى اصطلحنا (عليه) فهى القصيدة التى اتسمت بالحديث عن الأبطال، وتعتمد على الخيال المجنح، وتصور بطولة المتحاربين، وتتميز كذلك بالطول، وتحكى الأدوار التاريخية، ويتجلى فيها تدخل الألهة،

والشعر الملحمى [يعنى] بمعناه العربى شعر الحروب " [41]

وتظهر آلية المحافظة والتجديد عند شوقى فى " كبار الحوادث " فى إبقائه " على بعض سمات الملحمة بمعناها الموروث وتعديل بعض السمات واستحداث سمات أخرى؛ ومن السمات التى أبقى عليها حديثه عن الأبطال والوقائع العظيمة فى تاريخ مصر والاعتماد على التصوير الخيالى فى العديد من الأبيات، وطول القصيدة الذى يبلغ مائتين واثنين وتسعين بيتا؛ ومن السمات التى قام بتعديلها نبذه – بطبيعة الحال – للآلهة والحديث عن الله الواحد القهار الحكيم، والتخلى عن تصوير الوقائع الحربية وبطولة المتحاربين، والاعتماد – بدلا من ذلك – على تتبع حالتى النصر والهزيمة فى تاريخ مصر منذ العصر الفرعونى إلى العصر الحديث ومن السمات المستحدثة : وصف الفلك، والحديث عن الأديان وتضمين بعض الأساطير مثل: أسطورة إيزيس وأوزوريس والحديث عن مقومات الحضارة سواء الفرعونية أو اليونانية أو الإسلامية؛ وغير ذلك مما سوف نتبينه فى تحليلنا للقصيدة ولا شك فى أن شوقى قد استوحى فى نظمه لهذه المطولة وغيرها ما قرأه من مطولات عربية مثل مطولة أبى طالب بن عبد الجبار الذى كان يسمى متنبى المغرب فى الأندلس ومطولة ابن حازم القرطاجنى التى بلغت ألف بيت والقصيدة الحميرىة فى ملوك اليمن لنشوان بن سعيد الحميرى وغيرها، وذلك فى سنوات منفاه فى الأندلس.

كما استوحى – فى دائرة ثقافته الفرنسية – ديوان " أساطير

القرون " لفيكتور هوجو الذى فتح أمامه مجالات الشعر التاريخى [42] وإذا كانت البنية الشعرية الملحمية هى أقرب أنواع الشعر إلى الفن " الموضوعى " فمن الطبيعى أن تظهر فيها مجموعة من السمات اللازمة والتى يأتى فى مقدمتها تحديد البنية الزمنية والمكانية وتوضيح طبيعة الشخصيات وعلاقاتها، وهذا ما نلاحظه فى قصيدة " كبار الحوادث فى وادى النيل " التى تبدأ بقوله :

همت الفلك واحتواها الماء　　　وحـدهـا بمـن تـقـل الـرجـاء

حيث يستبدل الشاعر الفلك بالناقة والبحر بالصحراء فى دلالة واضحة على بدء البنية الزمنية بالعصر الحديث، ثم ارتدادها — من خلال تشغيل تقنية الاسترجاع — إلى العصر الفرعونى بدءا من البيت الثامن عشر :

وانتهت إمرة البحار إلى الشرق　　　وقـام الـوجـود فـيـمـا يـشـاء

ومن هذا البيت تبدأ البنية الزمنية في التعاقب التاريخى والتنامى وصولا — مرة أخرى — إلى العصر الحديث الذى يبدأ بولاية محمد على حكم مصر :

وأتى المنتمى لأمة عثمان　　　عـلـىُّ مـن يـعـرف الأحـيـاء

وانتهاء بحكم عباس حلمى الذى يؤكد انتماءه إليه فى آخر أبيات

القصيدة بقوله :

كيف تشقى بحب حلمى بلاد نحن أسيافها وحلمى المضاء ؟

إن شقاء البلاد الذى يستنكره الشاعر يرجع إلى محاولة عباس حلمى مقاومة الاحتلال الإنجليزي، فعندما قامت الحرب العالمية الأولى أعلنت بريطانيا حمايتها على مصر وألغت السيادة العثمانية وعزلت الخديوى عباس ونفت بعض الذين كانوا مقربين إليه ومنهم أحمد شوقي.

ومن الوارد تماما أن يكون تعلق شوقى بالخديوى عباس بسبب موقفه من سلطة الاحتلال أحد دوافع نظم هذه القصيدة التى علق بها د. محمد حسين هيكل بقوله " ..... رواية من الروايات الخالدة لتأريخ مصر منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على، وقف فيها الشاعر وقفة مصرى صادق العاطفة، تفيض عليه ربة الشعر تاريخ بلاده منذ عرفها التاريخ أى منذ عرف الناس شيئا اسمه التاريخ "(43) مما يوحى بأن هذه القصيدة كانت بمقياس عصرها – فعل مقاومة أو " حيلة أدبية " وذلك لأن الشاعر " كان يسقط أشياء كثيرة على قصائده. ولقد كانت هذه الأشياء – وهى الخلاص من الأجانب والمطالبة بالعدل من الحكام – لا يمكن تسريبها للقراء إلا من خلال التاريخ لحوادث وشخصيات "(44) ولعل هذه السمة تعد أبرز خصائص البنية الملحمية فى هذه القصيدة، من خلال استنفارها العام للشعور الوطنى المقاوم لسلطة العدو الخارجي؛ فهى آلية تستدعى ما كانت تقوم به القبائل " حين تتحرك" للحرب

والمنازلة[وهى] تحتفظ بدقة نسيجها القرابى "[45]

تبدو البنية الزمنية – إذن – بنية دائرية " حيث تبدأ بـ " الحاضر " وتعود إليه؛ وما بين البداية والعودة تسير البنية الزمنية بصورة " خطية " تعاقبية. ولا شك أن هذه البنية الزمنية تتوازى مع البنية الذهنية للعقل " الإحيائى " التى ترى فى " الماضى مرتكز " الانطلاق " أو أساس " النهضة "، ولا ترى فى " الحاضر " إلا صورة من " الماضى " أو هكذا ينبغى أن يكون.

أما البينة المكانية فقد توزعت ما بين " الحركة " و " السكون " حيث تبدأ القصيدة بتصوير " البحر " بوصفه مكانا " متحركا " يتوازى مع حركة " الزمن " وقدرته على الهيمنة، فهو الذى يحتوى " الفلك " بمن فيها من " بشر " كأنه " الكون " الذى يحاصر الإنسان فلا يستطيع منه فكاكا:

ضرب البحر ذو العباب حواليها   سماء قد أكبرتها السماء

لقد أصبح البحر شبيها بالأرض وأصبحت أمواجه مناظرة للسماء، ولم يكن من قبيل المصادفة تشبيه القدماء للناقة بـ " سفينة الصحراء " فى دلالة واضحة على مشابهة البحر للصحراء برمالها واتساعها؛ ومن هذا المنظور يصبح شرك الأرض شبيها بشباك البحر فى إحاطتهما بالإنسان "

ورأى المارقون من شرك   الأرض شباكا تمدها الدماء

وهو معنى يذكر بيت أبي العلاء :

وهل يأبق الإنسان من ملك ربه ويخرج من أرض له وسماء

" إن الإنسان محكوم عليه بالحياة " كما كان يقول صلاح عبد الصبور – وما دام الأمر كذلك " فأين يستطيع أن يهرب. هبه استبدل بلدا ببلد أسرع مما يستبدل حذاء بحذاء كما قال " بربحت " فهل يستطيع أن يستبدل بالكون كونا غيره " (46)

ويستمر الشاعر في تصوير هذه الأمواج الضخمة التي تشبه الجبال

وجبالا موائجا في جبال تتدجى كأنها الظلماء

حيث يعكس هذا البيت تداخلا واضحا بين البنية المكانية (الجبال/ الأمواج) والبنية الزمنية (الدجى من حيث ارتباطه بالليل) وما بين " الثبات " (الجبال) والحركة (موائج) التي تتوازى مع حركية الفعل المضارع (تتدجى)، لكننا – من زاوية أخرى - يمكن أن نرى الجبال متحركة حقيقة لا مجازا إذا ما افترضنا تناص هذه الصورة أو استهدائها بقوله تعالي: (وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب)وهكذا تصبح حركة " الفلك " بين هذه الجبال المائجة والعباب الذى يعلوها كأنه سماء أشبه بحرب حقيقية :

ودويا كما تأهبت الخيل وهاجت حماتها الهيجاء

تبلغ الحركة – هنا – أقصاها فتصبح دويا وهيجاء من جانب وتأهبا وهياجا من جانب آخر؛ مما يؤكد – مرة أخرى – ملحمية البناء؛ وكأن الإنسان – ذلك البطل التراجيدى – محكوم عليه بمصارعة قدره الكونى الذى لا فرار منه. وتتبادل البيداء والبحر صفاتهما. فإذا كانت الأمواج قد أشبهت الجبال فيما مضي، فإن البيداء تموج بالهضاب فى تمازج واضح مع البحر :

لجة عند لجة عند أخرى   كهضاب ماجات بها البيداء

ووسط هذا كله تظهر السفن وتختفى كأنها أشباح فيما يشبه " جدلية الخفاء والتجلى " بتعبيرات كمال أبو ديب "

وسفين طورا تلوح وحينا   يتولى أشباحهن الخفاء

ولن نبالغ إذا قلنا إن تتابع حالتى التجلى والخفاء – هنا – موازية لحركة التاريخ المصرى ما بين ظهوره وخفائه، أو صعوده وهبوطه كما يعبر البيت التإلى بصورة أكثر مباشرة :

نازلات فى سيرها صاعدات   كالهوادى يهزهن الحداء

ولا يجد الشاعر ملجأ – وسط هذه الرحلة (رحلة الحياة) المحفوفة بالمخاطر – سوى الله، وهو فى هذا يفترق عن أصحاب الملاحم والتراجيديات إلىوانانية فى صراعهم مع ما تقدره الآلهة عليهم :

رب إن شئت فالفضاء مضيق   وإذا شئت بالمضيق فضاء

فاجعل البحر عصمة وابعث الرحمة فيها الرياح والأنواز
أنت أنس لنا إذا بعد الأنس وأنت الحياة والإحياء
يتولى البحار مهما أد لهمت منك فى كل جانب لألاء
وإذا ما علت فذاك قيام وإذا ما رغت فذاك دعاء
فإذا راعها جلالك خرت هيبة، فهى والبساط سواء
والعريض الطويل منها كتاب لك فيه تحية وثناء

لقد كثر الحديث عن " إسلاميات " شوقى المتمثلة فى مدائحه النبيوية الشهيرة. لكن أحدا - فيما أعلم - لم يلتفت بالقدر الكافى إلى أمثال الأبيات السابقة والتى أراها أكثر تمثيلا لرؤيته الدينية؛ وأول ما نلاحظه على هذه الأبيات انتقالها - على عكس سابقاتها - إلى الأسلوب الإنشائى (النداء والدعاء) فى " رب إن شئت... " و " فاجعل البحر... وابعث الرحمة " والتناظر بالتضاد بين " الفضاء مضيق " و " المضيق فضاء " وبين " انت أنس " و " بعد الأنس " وبين " علت " و خرت هيبة " والتماثل الصرفى بين " علت " و " رغت " والعريض " " و " الطويل " بما يوحى بانفراج الأزمة وتحول الأشياء إلى نقائضها : المضيق إلى فضاء وهياج البحر إلى العصمة والوحشة إلى الأنس والظلام إلى الضياء، ولنا أن نتساءل إليست هذه هى رسالة الأديان كلها إذا ما فهمها الإنسان فهمها الصحيح؛ أن تخرج بالإنسان من الظلام إلى النور و من الضيق إلى الحرية و التحقق الإنسانى و من الوحشة إلى الشعور العميق بمعنى الحياة.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلي الحديث عن العصر الفرعوني ويمكن أن نتوقف عند بعض أبياتها الدالة حين يقول :

قل لبان بنى فشاد فغالى لم يجز مصر فى الزمان بناء
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجبال شما و أن تنال السماء
أجفل الجن عن عزائم فرعون ودانت لبأسها الآناء

إن أول صفة تتمايز بها الشخصية الملحمية هى تجاوزها للقدرات البشرية الاعتيادية و إتيانها بالأفعال الخارقة ، وهذا ما نلاحظه فى الأبيات السابقة، فإذا ما تعاملنا مع مصر بوصفها " شخصية اعتبارية " طبقا للمصطلحات السردية ـ سنجد بنيانها وما اقامته من آثار خالدة يتجاوز حدود الطاقة البشرية على مدار الزمان، ولا شك أن وظيفة التنكير فى " بان " و " بناء " توحى بالشمولية و العموم. وإذا ما اعتبرنا البيت الأول تقريرا، وهو نمط بنائى تمتاز به الكتابة " الإحيائية " عموما وشوقى على وجه الخصوص، حيث تعتمد هذه الكتابة على تقديم حقيقة تقريرية ثم تقدم الدليل عليها من خلال التصوير البيانى بأنماطه المختلفة (التشبيه / الاستعارة / الكناية) سواء كان ذلك بغرض التحسين أو التقبيح (47) ثم ينتقل البيت الثالث على التخصيص، إلى " فرعون " الذى تراجع الجن خائفا أمام عزائمه و خضع الزمن لبأسها، واستدعاء الجن فى هذا السياق بذكرنا بنبى الله " سليمان " الذى سخرت له الجن أتته بالمعجزات، مما يوحى بانطواء البيت على ما يمكن

ان نسميه " التناص " بالسلب، فإذا كانت معجزات سيدنا " سليمان " راجعة إلى الجن التى سخرها الله له، فإن معجزات فرعون تعود إلى قدرته الذاتية التى وهبها الله له، والتى غالبت الكون كله :

تشقق الشمس والكواكب منها و الجديدان و البلى و الفناء

لكن الشاعر لا يتشغل بهذا بقدرانشغاله بتأمل حكمة التاريخ واستخلاص العبرة، و الحكمة المركزية التى تنبنى عليها القصيدة كلها تتمثل فى قوله :

هكذا الدهر حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء

ورغم تداول هذه الحكمة و بداهة إدراكها فإنها تنطوى على أهمية لافتة؛ خاصة إذا ما وضعناها فى سياق الفترة التى كتبت فيها القصيدة، والتى كانت مصر فيها " فريسة " الاستعمار، وكأن الشاعر يقول : إذا كان فرعون الذى غالبت قوته الكون قد انقلبت به الحال؛ فمن بدائه الأمور أن ينقلب الحال ـ أيضا ـ بهذه الإمبراطورية التى لا تغيب عنها الشمس و التى تمثل قوة الاحتلال.

لكن الفرق يظل واضحا بين " فرعون " الذى حاربه الدهر و غلبته الليالى بدهائها و بين " الهكسوس " و " الفرس " و " الإنجليز " الذين يمثلون وجوه " الغازى " فى مراحل مصر المتعاقبة. فيصبح الكلام عن حرب الدهر ودهاء الليالى نوعا من التعزية للنفس ولهذا الفرعون الذى

لم تتعد جيوشه حدود بلاده :

ليت شعرى والدهر حرب بنيه ... وأيـاديـه عـنـدهـم أفـيـاء

مـا الـذى داخـل الـليـالى منا ... فـى صـبـاهـا ولـلـيـالى دهـاء

فعلا الدهر فوق علياء فرعون ... وهـمـت بـمـلـكـه الارزاء

إن فلسفة " القوة " تعد ملمحا رئيسيا فى رؤية شوقى للحياة؛ فالدنيا – عنده – لا تؤخذ إلا غلابا، كما يقول فى بيته الشهير، ولا يعلو الحق إلا بالسيف الذى يحميه حين يقول مادحا:

بسيفك يعلوا الحق والحق أغلب ... وينصر ديـن الله أيـان تضرب

لكن هذه الشجاعة تتحول إلى بطش وتجبر وغلظة مالم تزنها الرأفة والسخاء :

إن الشجاعة فى الرجال غلاظة ... مـالم تـزنـهـا رأفـة وسـخـاء

والحرب من شرف الشعوب فإن بغوا ... فـالمجـد ممـا يـدعـون بـراء

والحـرب يبعثها القوى تجبرا ... ويـنـوء تحت بلائها الضعفاء

فإذا ما عدنا إلى أبيات القصيدة موضوع التحليل لا حظنا أن الدهر هو الذى " علا فوق علياء فرعون " وليس الهكسوس أو الفرس لأن هؤلاء ليسوا – فى نهاية الأمر – سوى أدوات هذا الدهر وبعض بلائه

1 وأرزائه وتتشابه حالة مصر أيام الهكسوس وحالتها أيام الإنجليز :

فـفـريـق ممتـعـون بمصـر وفـريـق فـى أرضـهـم غـربـاء

وتصبح مخاطبة الهكسوس على سبيل المجاز مخاطبة للانجليز على سبيل الحقيقية :

إن ملكت النفوس فايغ رضاها فـلـهـا ثـورة وفـيـهـا مضـاء
يـسـكن الـوحـش لـلـوثـوث من الأسر فكيف الخلائق العقلاء؟

وربما لا حظنا شيوع الأساليب الإنشائية التى تشعل الشعور (ما الذى داخل البيانى منا...) أو تخاطب العقل (فكيف الخلائق العقلاء) وتوظيف الحكمة (إن ملكت النفوس فابغ رضاها) وهى كلها جماليات بنية القصيدة الملحمية.

ثم تنعطف القصيدة انعطافة كبيرة تؤذن بانفراج " الأزمة "، فهذا الدهر الذى " علا فوق علياء فرعون " يصبح عونا له وحليفا وينقلب على أعدائه،

يحسب الظالمون ان سيسودون وأن لـن يـؤيـد الضـعـفـاء
والليالى جوائـر مثلما جـاروا والـدهـر مـثـلـهـم أهـواء

ويصبح هذا إيذانا بقدوم " المخلص " (رمسيس) قاهر الهكسوس فيما يشبه ميلاد البطل الملحمي الذى تتشوف الجموع لميلاده بعد صبر طويل. وبعد أن :

لبثت مصر فى الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضـواء

عند لحظة " الذروة " هذه تنفرج " الأزمة " ويتوب الدهر عن أرزائه ويأتى بالبطل " الملحمى "

وأتـى الـدهـر تـائبا بعظيم　　　مـن عـظـيـم آبـاؤه عـظـمـاء
من كرمسيس فى الملوك حديثا　　　ولـرمـسـيـس الـمـلـوك فـداء ؟
بايعته القلوب فى صلب سيتي　　　يـوم أن شاقها إليـه الـرجـاء
واستعد العباد للمولد الأكبر　　　وازيـنـت لـه الـغـبـراء
جل سيزوستريس عهدا و جلت　　　فـى صـبـاه الأيـات والآلاء
فسمعنا عن الصبى الذى يعفو　　　وطبـع الصبا الغشوم الإبـاء
ويـرى الـنـاس والـمـلـوك سـواء　　　وهـل الـنـاس والـمـلـوك سـواء ؟
وأرانـا الـتـاريخ فـرعـون يمشي　　　لم يـحـل دون بـشـره كـبـريـاء
يـولـد الـسـيـد الـمـتـوج غضا　　　طـهـرتـه فـى مـهـدهـا الـنـعـمـاء
لم يـغـيـره يـوم مـيـلاده بـؤس　　　ولا نـالـه ولـيـدا شـقـاء

لقد كان من المهم إثبات هذه الأبيات كلها لا ستنباط صفات هذا البطل المخلص، فقد ركز الشاعر على مجموعة من الصفات أهمها : نبل الأصل؛ لا يشبهه ملك حديثا أو قديما؛ محبوب من شعبه، تزينت الأرض كلها لمولده، عصره عصر آيات مشهودة، حليم رغم صباه، عادل " يرى الناس " والملوك سواء "، متواضع " لم يحل دون بشره كبرياء "، منعم طاهر النفس.

إن الصورة التي يقدمها شوقى لهذا الملك - دون غرابة - صورة

ملك " شعبى "؛ لا يتعالى على الرعية بل يرى نفسه واحدا منهم، رغم سلالته الملكية، ولا شك أن هذه الصفات هي ما كان يفتش عنها شوقى دائما فى كل " خليفة " أو " ملك " أو زعيم " أو عظيم " يمدحه، أو على الأقل كان يرجوها فى " مليكه المفدى "

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه المعادلة الصعبة التى يرجوها شوقي؛ فلابد أن نقدر قناعته وأن نضعها فى سياقها التاريخى دون أن يمنع ذلك من وصف هذه الرؤية بـ المثالية " فـ " الملك / الفرعون " عنده مطلق النقاء جامع لصفات الخير ليس لنبل ذاته فحسب - بل - وهذا هو الأهم عند شوقي - لنبل أصله وسلالته الملكية، وإذا ما أتاه فساد " وتولى طباعه الخيلاء " فإن ذلك راجع - فقط - إلى هؤلاء المملقين الذين يحطيون به؛ بينما يظل هو - فى سريرته - نقيا مبرأ الساحة!!!

فإذا ما الملقون تولته   تولى طباعه الخيلاء
وسرى فى فؤاده زخرف القول   يراه مستعذبا وهوداء
فإذا أبيض الهديل غراب   وإذا أبلج الصباح مساء
جل رمسيس فطرة وتعالي   شيمة أن يقوده السفهاء

بانتهاء عصر " رمسيس " ومجده وانتصاراته نصبح أمام دورة هبوط أخرى مع مجئ " قمبيز " ملك الفرس الذى غزا مصر وهزم ملكها أبسماتيك الثالث وأثار شعور المصريين بانتهاكه حرمة دينهم؛ ويأتى خلاص المصريين من الفرس على يد الإسكندر الأكبر الذى حارب الفرس وانتصر عليهم وفى سنة 332 اتجه إلى مصر فا ستسلم له وإليها

الفارسي؛ ويعزى إليه نشر الحضارة الإغريقية في الشرق .ويتوقف شوقي أمام بنائه لمدينة الإسكندرية بوصفها بلدا للعلم والحضارة :

شاد إسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء
بلدا يرحل الأنام إليه ويحج الطلاب والحكماء
عاش عمرا في البحر ثغر المعالي والمنار الذي به الاهتداء

إن الإسكندر – من خلال هذا التصوير – يبدو كما لو كان ملكا مصريا، أو صورة " فرعون " جديد، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال مقارنة صورة " الإسكندر " بصورة " رمسيس " التي توقفنا عندها سابقا، من حيث جمعهما بين قوة " الملك " و " العلم "، فقد قام ملك رمسيس على القوة العسكرية :

وجيوش ينهض بالأرض ملكا ولواء من تحته الأحياء

كما يقوم على قوه " القانون " و " الحكمة " و " العلم " و " الأدب " :

ووجود يساس والقول فيه ما يقول القضاة والحكماء.
وبناء إلى بناء يود الخلد لو نال عمره والبقاء
وعلوم تحيي البلاد وبنتا هو رفخر البلاد والشعراء

وهي صورة لا تختلف عن الملك الذي أسسه الإسكندر والذي كان

يحج الطلاب والحكماء " إليه "، كما كان :

يبعث الضوء للبلاد فتسري في ثناه الفهوم والفهماء

هذا الملك الذى آل إلى " بطلميوس " أحد كبار قواد الإسكندر. والذى حكمت أسرته " البطالسة " مصر 323 – 30 ق م، وقد جاهد فى إضعاف الإمبراطورية المقدونية ليستقل بمصر، واتخذ لقب ملك سنة 305 ق م، وفتح أبواب مصر للأجانب. وعنى بجعل الإسكندرية عاصمة للحضارة الإغريقية، فدعا إليها كثيرا من الشعراء والفلاسفة والفنانين الإغريق. وأنشأ جامعة الإسكندرية ومكتبتها (48) وتقدمه القصيدة على هذه الصورة :

والجوارى فى البحر يظهرن عز الملك والبحر صولة وثراء

والرعايا فى نعمة، ولبطلى موس فى الأرض دولة علياء

ولهذا كان من الطبيعى أن يتحسر شوقى على هذه " الدولة العلياء " لكن الغريب أن يرى فى " كيلوباترة " سببا فى سقوطها "

فقضى الله ان تضيع هذا الملك انثى عليها الوفاء

تخذتها روما إلى الشر تمهيدا وتمهيده بأنثى بلاء

فتناهى الفساد فى هذه الأرض وجاز الأبالس الإغواء

وما أظنه أن شوقى كان واقعا فى هذه الفترة تحت تأثير الكتابات الغربية حول " كيلوباترة " وهو ما عدل عنه – فيما بعد – حين كتب مسرحيته الشهيرة عنها والتى رد فيها هذه الدعاوى الكاذبة حول خلاعتها وغدرها والحقيقة ان " كليوباترة " تكاد تمثل بصورة نموذجية نمط " البطل " الملحمى التراجيدى فى طموحها وحربها ونهايتها الدرامية لولا تأثر شوقى بصورتها غير الحقيقية إلى درجة أن يقول :

قتلت نفسها وظنت فداء   صغرت نفسها وقل الفداء

وبهزيمة " كيلوباترة " انتحارها تدخل مصر مرحلة انحدارها تحت الحكم الروماني؛ ثم يعود الشاعر – من خلال تقنية الاسترجاع – إلى استدعاء أسطورة إيزيس وأوزيرىس " ويجعل من ذلك تمهيدا لعقيدة التوحيد التى أتت بها الكتب السماوية :

رب هذى عقولنا فى صباها   نالها الخوف واستباها الرجاء
فعشقناك قبل أن تأتى الرسل   وقامت بحبك الأعضاء
ووصلنا السرى فلولا ظلام   الجهل لم يخطنا إليك اهتداء
واتخذنا الأسماء شتى فلما   جاء موسى انتهت لك الأسماء

فشوقى يرى أن أسماء الآلهة الكثيرة التى عبدها المصريون لا تشير إلى معبود سوى الله، لأن العقول كانت – فى ذلك الوقت – " فى صباها

" ولما يزل " ظلام الجهل منتشرا؛ وهي رؤية تتفق مع ما جاء في قوله تعالى عن عرب الجزيرة " ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض ليقولن الله " وأن عبادتهم للأصنام لم تكن سوى " زلفى " الى الله سبحانه وتعالي؛ ويزيد شوقي هذه الحقيقة وضوحا في قوله :

رب شقت العباد أزمان لا كتب   بها يهتدى ولا أنبياء
ذهبوا في الهوى مذاهب شتى   جمعتها الحقيقة الزهراء
فإذا لقبوا قويا إلها   فله بالقوى إليك انتهاء

وإذا آثروا جميلا بتنزيه   فإن الجمال منك حباء
وإذا أنشأوا التماثيل غرا   فإليك الرموز والإيماء
وإذا قدروا الكواكب أربابا   فمنك السنى ومنك السناء
وإذا ألهوا النبات فمن آثار   نعماك حسنه والنماء
وإذا يمموا الجبال سجودا   فالمراد الجلالة الشماء

ومن المهم تأمل بنية الأسلوب في هذه الأبيات. فهي تبدأ بأسلوب النداء الإنشائي (رب) الذى يوحي بالضراعة والخضوع، كما ينطوى البيت الثاني على نوع من التقابل بين " مذاهب الهوى العديدة " في مقابل "، " الحقيقة الزهراء "، أو " التعدد " في مقابل " التوحيد "، أو نسبية المعرفة الإنسانية " في مقابل " الحقيقة الإلهية المطلقة "، مع

ملاحظة أن هذا التقابل لا يوحى بالمخالفة أو التضاد بل يوحى بالتدرج و تطور المعرفة الإنسانية فى كدحها للوصول إلي وحدانية الله سبحانه وتعالي؛ فهل يمكن أن نعد ذلك شكلا أوليا من " نظرية التصوف " التى رأت آيات الله فى كل شئ : القوة، الجمال، الرمز، النور، الخير..... هذه الرؤية التى استشعرها : النفرى " و " ابن عربى " و " جلال الدين الرومى " كما استشعرها – حديثا – جبران خليل جبران " حين يقول : " إذا أردتم أن تعرفوا الله فلا تشغلوا أنفسكم بحل الألغاز. بل انظروا فيما حولكم تروه يداعب أطفالكم وانظروا إلى الفضاء تبصروه يسير بين السحاب ويبسط ذراعيه مع البرق وينزل فوق المطر. سترونه يبتسم فى الزهر، يصعد ويلوح بيديه فى الشجر "[(٤٧)]

فإذا ما عدنا إلى الأبيات السابقة سنجد الشاعر يتبع فى الأبيات (3 – 7) نمطا نحويا ثابتا يتمثل فى أسلوب الشرط والذى تتكون أجزاؤه من (أداة الشطر " إذا " فعل ماض ضمير بارز متصل " واو " الجماعة / فاعل مفعول به جواب شرط مقترن بالفاء " جملة اسمية ") باستثناء البيت الأخير " وإذا يعبد الملوك...... " الذى جاء فعله مضارعا مبنيا للمجهول و استتبعه نائب فاعل " الملوك ". فهل يمكن القول إن هذا النمط الأسلوبى الثابت يوحى بتشابه أنماط التفكير الإنسانى فى هذه المرحلة التاريخية رغم تعدد الوجوه والأشكال ؟ أعتقد ذلك وهو ما يفسر لنا تشابه الأساطير من مجتمع إلى آخر أو من حضارة إلى أخرى.

وبعد هذه الرحلة الطويلة بين أشكال التفكير الإنساني يخلص شوقي إلى الحقيقة المطلقة التي تمثل اليقين الأخير حين يتوجه إلى الله بقوله :

لعلاك المذكرات عبيد خضع والمؤنثات إماء

ومن المهم تأمل بنية : الالتفات " التي تمثل آلية التراوح الدائم ما بين أسلوب الغيبة (ذهبوا / لقبوا / آثروا / أنشأوا / ....) وأسلوب المخاطبة (رب / إليك / منك / نعماك / تحبو / لعلاك)؛ وكأننا أمام تمثيل أسلوبي لغياب " الحقيقة " و " حضورها.

ويمزج الشاعر بين الطابع الملحمي والأسطوري في تصويره لشخصيته " إيزيس " وهي أشهر معبودات المصريين القدماء ويفهم من تقاليدهم أنها عندهم رمز للقمر وأن أوزيريس رمز للشمس، عبدها الإغريق في الإسكندرية و عبدها الرومان ونقلوا عبادتها إلى أوروبا؛ ورغم أنها رمز للقمر فقد جمع شوقي في صفاتها بين الخصوبة والنور :

سجدت مصر في الزمان لإيزيس الندى من لها اليد البيضاء
إن تل البر فالبلاد نضار أو تل البحر فالرياح رخاء
أو تل النفس فهي في كل عضو أو تل الأفق فهي فيه ذكاء

ويغلب على البيتين الأخيرين ما يسمى بالاستقصاء المعنوي أو الاستغراق الشعري، وهو تتبع معنى محدد وتوضيح مستوياته وأبعاده

المختلفة، والمعنى العميق فى البيتين هو ما تحدثه إيزيس من " تغيير " إيجابى سواء بالخصوبة أو الضياء أو الرحمة، فيتتبع الشاعر هذا المعنى عند حلولها فى البر والبحر والنفس والأفق؛ يتوازى هذا الاستقصاء المعنوى مع تماثل البنية الأسلوبية التى تتكون من : أداة الشرط (إن) وفعل الشرط (تل) والمفعول به (البر) والجملة الاسمية المقترنة بالفاء " جواب الشطر " (فالبلاد نضار) ثم يستبدل بأداة الشرط حرف العطف " أو " فى الأشطر الثلاثة الباقية.

ويتخذ شوقي من الحديث عن " عقائد " مصر الفرعونية تمهيدا للحديث عن الأنبياء، موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام؛ ويحكى فى إيجاز قصة موسى مع فرعون مصر "

ظن فرعون أن موسى له واف	وعند الكرام يرجى الوفاء
لم يكن فى حسابه يوم ربي	أن سيأتى ضد الجزاء الجزاء
فرأى الله أن يعق ولله	تفى لا يفيره الأنبياء
مصر موسى عند انتماء وموسى	مصر إن كان نسبة وانتماء

ونلاحظ على مدار القصيدة أن الشاعر يقوم بتقنيات الإيجاز والحذف على مستوى البنية الزمنية ويصمت على المعروف تاريخيا لأن هدفه – فى النهاية – هو رسم التحولات الكبرى فى التاريخ المصري، ولهذا

فإنه يقدم قصة موسى فيما لا يتجاوز احد عشر بيتا وقصة عيسى فى ثلاثة عشر بيتا، مع حرصه دائما على ابراز الروح المصرية. فإذا كان قد اكد انتماء موسى إلى مصر، نراه مع عيسى عليه السلام يرصد تحول حكماء " طيبة " إلى المسيحية وإلهيكل المقدس إلى دير :

دخلوا ثيبة فأحسن لقيا هم رجال بثيبة حكماء
فهموا السرحين ذاقوا وسهل أن ينال الحقائق الفهماء
فإذا إلهيكل المقدس دير وإذا الدير رونق وبهاء
وإذا ثيبة لعيسى، ومنفى س ونى ل الثراء والبطحاء

إن تكرار لفظة ما داخل البنية الشعرية لا يكون مجانيا أو لمجرد إقامة الوزن. فشوقى – بلا جدال – قادر على الإتيان بغيرها إذا كان الهدف اقامة الوزن، وأرى ان تكرار لفظة " ثيبة " أو طيبة يوحى بدلالتها المحورية فقد كانت زهرة عواصم الدنيا حتى دهم الأشوريون مصر فى القرن السابع الميلاد فخربوها ونهبوا كنوزها كما تقوم الأبيات السابقة على تقنية التتابع السريع للأحداث : دخول أتباع عيسى إلى طيبة؛ حسن استقبال حكماء طيبة لهم، تحول حكماء طيبة إلى المسيحية، تحول هياكل الحكماء إلى كنائس. ويوحى حرف العطف : الفاء " و " إذا " الفجائية دورهما فى الايحاء بسرعة تتابع هذه الأحداث؛ ولأن الأبيات تقوم على رصد مجموعة من الحقائق التى لا خلاف عليها فقد استتبع ذلك الاعتماد على الأسلوب الخبرى الذى يهمين على الأبيات كلها

كما تقوم الأبيات على التدرج فى تعديد الأماكن التى انتشرت فيها المسيحية فهى تبدأ بـ طيبة " على يد مرقص " أحد أتباع عيسى عليه السلام، ثم "منفيس" ثم مصر كلها ولا يتخلى شوقى عن استراتيجيته فى توظيف الحكمة أوما يشبهها من أقوال تقوم على استخلاص المعنى العام لما سبق تقديمه بصورة تفصيلية؛ دون أن يمنع ذلك امكانية قلب هذا التراتب، حيث يبدأ بـ " المعنى " العام ثم يقوم باثباته وتفصيله طبقا لآلية التحسين أو التقبيح0 فبعد هذا التفصيل التاريخى الموجز يقوم بما يشبه " تبئير " المعنى أو ايجازه فى أدنى الحدود اللغوية الممكنة كما يبدو فى قوله :

إنما لأرض والفضاء لربي ومـلـوك الحقيقة الأنبيا
لهم الحب خالصا من رعايا هم وكل الهوى لهم والولاء
إنما ينكر الديانات قوم هو بما ينكرونه أشقياء

وقد اعتمد هذا الإيجاز على توظيف أسلوب القصر " إنما الأرض......... " والجمع (الانبياء / الرعايا / الديانات / أشقياء / ملوك) والميل إلى التعميم " الأرض / الفضاء / الحقيقة..........."

يمهد شوقى لظهور الدعوة الإسلامية بالحديث عما شاع فى الإميراطورية الرومانية من ظلم وانحرافات عقائدية، ويشبه الدول بالإنسان فى أطوار حياته المختلفة، وهو فى ذلك متأثر بنظرية ابن خلدون الاجتماعية :

هرمت دولة القياصر والدولات كالناس داؤهن الفناء
ليس تغنى عنها البلاد ولامال الأقاليم إن أتاها النداء

إن مقياس قوة الدول ليس باتساع رقعة مستعمراتها أو ما تجلبه من أموال بل بالقيم التى تحكم سياستها ومدى اعتصماها بالعدل والتوحيد:

أظلم الشرق بعد قيصر والغرب وعم البرية الإدجاء
فالورى فى ضلاله متماد يفتك الجهل فيه والجهلاء
عرف الله ضلة، فهو، شخص أو شهاب أو صخرة صماء
وتولى على النفوس هوى الأوثان حتى انتهت له الأهواء

تعرض الأبيات لصور انحراف العقيدة مرة أخرى، وتسيطر على الأبيات تيمة" الظلام " أو ما يقع فى دائرتها الدلالية من قبيل : أظلم، الإدجاء، الضلال، الجهل، ضلة، الأهواء - كما تسيطر على الأبيات صيغة الفعل الماضى : أظلم؛ عم؛ عرف؛ تولى؛ انتهت؛ التى تدل على اكتمال الحدث وبولغه ذروة الضلال.

ومن الواضح ان القصيدة تعرض لتأريخ مصر على المستوى السياسى والمستوى الديني؛ وانها تتبع فى المستوى الأول ثنائية " الهزيمة و النصر " للإيحاء بالانتقال من مرحلة إلى أخرى؛ وتتبع فى المستوى الثانى ثنائية " الضلال والهداية " وهى آلية متكررة على مدار القصيدة؛ تمثل

ما يمكن أن نسميه بالحدث الوظيفى الذى يمهد للانتقال من حالة إلى أخرى

يبدأ شوقى عند حديثه عن ظهور الدعوة الإسلامية بتوضيح فلسفة " الجهاد " في الإسلام؛ فبعد تصويره لسيطرة هوى الأوثان على النفوس يقول :

فرأى الله أن تطهر بالسيف وأن تغسل الخطايا الدماء
وكذاك النفوس وهى مراض بعض أعضائها لبعض فداء
لم يعاد الله العبيد ولكن شقيت بالغباوة الأغبياء
وإذا جلت الذنوب وهالت فمن العدل أن يهول الجزاء

وكما ذكرنا فى مواضع سابقة فإن الشاعر يبدأ بتقرير حقيقة محددة وهى أن الجهاد لإعلاء كلمة الله أمر إلهي؛ ويبدو أن شوقى يضع نصب عينيه ما قاله بعض المستشرقين عن دعوى انتشار الإسلام بالسيف، ولذلك فهو لا يكتفى بتقرير الحقيقة المشار إليها بل يقدم التدليل العقلى عليها والذى يلمحه الانسان فى واقع حياته حيث يفتدى الجسد المريض ببعض أعضائه، وليس فى ذلك معاداة من الله لعباده، لأن عدو الإنسان الأول هو انحراف طبيعته و الغباء الذى يصرفه عن الحق إلى الباطل ويكون ذلك كله سببا فى شقائه؛ كما أنه من العدل الذى تستوى فيه الأمور أن يهول الجزاء مع هول الذنوب التى يرتكبها الإنسان.

ثم تشرع القصيدة بعد ذلك فى تصوير البعثة المحمدية :

أشرق النور فى العوالم لما	بشرتها بأحمد الأنبياء
باليتيم الأمى والبشر الموحي	إليه العلوم والأسماء
قوة الله ان تولت ضعيفا	تعبت فى مراسه الأقوياء
أشرف المرسلين، آيته النطق	مبينا، وقومه الفصحاء
لم يفه بالنوابغ الغر حتى	سبق الخلق نحوه البلغاء
وأتته العقول منقادة اللب	ولبى الأعوان والنصراء

هاهي تيمة " النور " التي يحرص الشاعر عليها تعود مرة أخرى مع الحديث عن أشرف المرسلين، وهي تيمة مرتبطة بالهداية والحق والوحى الإلهي.

ثم تؤكد الأبيات مجموعة من صفات الرسول الكريم كاليتم والأمية والقوة والفصاحة ورجاحة العقل. ونلاحظ أن الشاعر يتوقف عند صفتين على وجه التحديد هما اليتم والأمية لينفى أن تكون الأولى سببا فى ضعفه وذلك لأن قوة الله قد تولته، وينفى أن تكون الثانية سببا فى عدم المعرفة، فهو بشر توحى إليه " العلوم والأسماء " ثم يأتى الحديث عن فاتح مصر عمرو بن العاص " :

من كعمرو البلاد والضاد مما	شاد فيها والملة الغراء ؟
شاد للمسلمين ركنا جساما	ضافى الظل دابه الإيواء
طالما قامت الخلافة فيه	فاطمأنت وقامت الخلفاء

وكعادة شوقى تراه ينسب " عمرو " إلى " مصر " كما فعل مع الشخصيات السابقة، ويعدد ما قدمه لمصر من نشر الدين واللغة العربية وتكوين دولة قوية ظلت حصنا للمسلمين منذ الفتح الإسلامي.

ثم ينتقل للحديث عن آل أيوب ويتوقف عند بطولة صلاح الدين وتصديه للصليبين وانتصاره عليهم :

يعرف الدين من صلاح ويدري   من هو المسجدان والإسراء
إنه حصنه الذى كان حصنا   وحماه الذى به الاحتماء

ويتوقف عند صفة تجمع أبطال المسلمين وهى صفة الإباء ويرجع ذلك إلى عدم رهبتهم من الموت :

ليس للذل حيلة فى نفوس   يستوى الموت عندها والبقاء

ورغم ما يربط شوقى بالأتراك تراه يرفض تحكم المماليك فيهم حتى أصبح الوالى التركى كأنه " آلة صماء " :

واذكر الترك إنهم لم يطاعوا   فيرى الناس أحسنوا أم أساءوا
حكمت دولة الجراكس عنهم   وهى فى الدهر دولة عسراء
واستبدت بالأمر منهم   فباشا الترك فى مصر آلة صماء

وكان ذلك تمهيدا للغزوة الفرنسية؛ التى يستعرض أحداثها فى إيجاز

حتى يصل إلى ولا ية " محمد على " ثم الخديوى " سعيد " توفيق " و " عباس حلمى " الذى يصف علاقة الشعب به بقوله :

كيف تشقى بحب حلمى بلاد   تحن أسيافها وحلمى المضاء

ويرجع ذلك إلى محاولة الخديوى عباس حلمى مقاومة الإنجليز وتعاون بعض الوطنيين معه مثل مصطفى كامل الذى حمل هو وأعوانه على بريطانيا وعلى معتمدها فى مصر اللورد " كرومر "

بنية القصيدة القصصية

لا أشك فى أن تجربة شوقى فى منفاه عن وطنه كانت تجربة محورية فى حياته وشعره؛ حيث ألقت بظلالها على العديد من قصائده حتى ما بدا منها بعيدا عن تجربة النفي؛ وهذا ما يمكن أن نلاحظه على قصيدة " الفنار و الدلفين " التى توظف بنية القصيدة القصصية؛ الموجزة المكثفة التى تقترب من بنية القصة القصيرة.

والقصيدة مروية على لسان الشاعر يوصفه " راويا " خارجيا على ما؛ وتقوم على تفاعل شخصيتين هما :حارس الفنار، و الدلفين بوصفه شخصية اعتبارية قام الشاعر بأنسنتها وتشخيصها؛ وعلى مكان رئيسى هو " الفنار " الذى يبدأ الشاعر بتحديد موضعه وصفاته المادية؛ وتقوم تجربة القصيدة على تصوير حالة " الاغتراب " التى يعانيها " حارس الفنار " فى ابتعاده عن أهله وعن الناس جميعا، وتناقض الجزاء مع جنس العمل الذى يقوم به " الدلفين "، فهو يواسى الناس وينقذ الغرقى لكنه لا يجد منهم غير العقوق الذى يصل إلى حد القتل.

وتساعد صفات المكان على تأكيد الدلالات السابقة؛ فهو مكان " معزول " يقع على أطراف الأرض ومشارف البحر؛ ورغم ثباته على

الأرض فإنه يستشرف الأفق ويناغي الشهب دون أن يبلغها بطبيعة الحال؛ ورغم إحاطة الظلام به فإنه يبعث النور، ورغم وقوفه كالديدبان فإن ضوءه يمشي على الماء كأنه أوتي معجزة المسيح، وهكذا تتضافر في تصوير طبيعة المكان ثنائيات : " إلىابسة / البحر "، " الأرض / السماء "، " الظلام / النور "، " الثياب / الحركة "، مما يجعله قريبا من طبيعة المعادل الموضوعي في دلالته على خصوصية الشاعر، فهو - أيضا - يقيم فوق الأرض لكنه يجوب السماء و البحار حقيقة أو خيالا، ويبعث النور في قلب الظلام، ولا يعرف الاستقرار الجسدى أو النفسى.

ولنتامل كيف يقدم شوقى هذه الصور المركبة في وصفه لـ " الفنار ":

سما يناغى الشهبا هل مسها فالتهبا
كالديدبان ألزموه في البحار مرقبا
شيع منه مركبا وقام يلقى مركبا

تذكرنا هذه الصورة بما قاله شوقى عن " أبى الهول " فى مراقبته لتوالى العصر والأزمان وحركة البشر على الأرض، وكأن " الفنار " هو الوجه الثاني لأبى الهول؛ الوجه الذى يرقب حركة الناس فى " البحر " فيشيع مركبا ويلقى مركبا بينما يظل هو فى مكانه كالحارس الأمين؛ فأبو الهول يتجه ببصره أو بصيرته إلى الأرض برمالها وجبالها وناسها ويسافر عبر القرون، أما " الفنار " فإن عينيه - على سبيل التشخيص - تتجهان إلى البحر بمباهة وناسه الراحلين أو القادمين وتبدو هذه الوضعية وضعية

إلزام لا اختيار، سواء بالنسبة لأبى الهول الذى يخاطبه الشاعر متسائلا

تسافر منتقلا فى القرون فأيان تلقى غبار السفر ؟
أبينك عهد وبين الجبال تزولان فى الموعد المنتظر ؟

أو بالنسبة للفنار الذى " ألزموه فى البحار مرقبا "؛ إنهما لا يملكان مسئولية " الاختيار " وأمانته. هذه الأمانة التى عرضها الله على السماوات والأرض فأبين أن يحملنها وأشفقن منها؛ وحملها الإنسان وهو ظالم لنفسه؛ جهولا بهول ما حمل.

لكن هذا الإلزام يتجاوب - بتأويل آخر - مع إلزام الشاعر نفسه أو التزامه بأن يكون مصدر الخير والنور والحكمة والأخلاق وحارسا لها؛ طبقا لرؤية شوقى لوظيفة الشعر.

وهكذا تتجاوب - ولا أقول تتطابق - وظيفة الفنار ووظيفة الشعر من حيث التبشير و إشاعة النور والخير :

بشر بالدار وبالاهل السراة الغيبا
وخط بالنور على لوح الظلام : مرحبا
كالبارق الملح لم يول الا عقبا

وتلعب الصور الاستعارية والتشبيهية دورها فى صفات " الفنار " فهو " يبشر " و " يخط " بالنور، وهو كالسحاب لا يذهب إلا بعد أن

يترك آثارخيره / امطاره؛ ولا تغيب فائدة التشبيه التمثيلى فى البيت الأخير. فليس من هم الشاعر مجرد تشبيه الفنار بالسحاب؛ بل رصد حركة العطاء الجامعة بينهما، بحيث يصبح الفنار مناظرا للسحاب، وأضواء الأول مناظرة لما يخلفه السحاب من أمطار. ولا تكتمل صورة هذا الفنار إلا بتصوير تأثيره على هؤلاء " السراة الغيب " الذين تمر عليهم الليالى لا يذوقون فيها النوم من فرحة الإياب :

يــــارب لــيــل لم نــذق فــيــه الــرقــاد طــربــا
بــتــنــا نــراعــيــه كــمــا يــرعــى الــســراة الــكــوكــبــا
ســـعـــادة يــعــرفــهــا فــى الــنــاس مــن كــان أبــا

لقد أصبح فعل " الترقب " - هنا - فعلا متبادلا ما بين " الفنار " و " السراة " العائدين إلى وطنهم، فيصبح " الفنار " رمزا للوطن أو علامة عليه، يدل عليه ويأخذ الكثير من صفاته المشار إليها.

إن شوقى لا يترقب " فنارا " بقدر ما يترقب " وطنا "، لأ نه يعلم أن حياته بدون هذا " الوطن " ظلام ورحلة فى " التيه "؛ ويرشح التشبيه الوارد فى البيت الثانى مثل هذا التعميم، حيث لم نعد أمام رحلة عودة فى عرض البحر. بل أمام بشر ضاربين فى " التيه " سواء كان بحرا أو أرضا وفى هذه اللحظة / لحظة الذروة يقترب الفنار / الوطن إليهم :

مــشــى عــلــى الــمــاء وجــاب كــالــمــســيــح الــعــبــبــا

وقـــام فـــى مـوضـعـه   مـسـتـشـرفـا منـقـبـا
يـــرمـــى إلى الـظـلام   طـرفـا حـائـرا مـذبـذبـا

يأخذ " الفنار " درجة أعلى من الفاعلية، حيث يتجاوز حالة الترقب و الانتظار التى تسيطر - أيضا - على " السراة " العائدين، إنه الآن يحاول البحث و التنقيب، فتمتد أنواره على سطح الماء و تخترق الموج، وينقب عن العائدين ويلقى ببصره وسط الظلام.وإذا استرحنا إلى أن هذا " الفنار " رمز للوطن، فهل نقول إن الوطن يحتاج أيضا إلى ابنائه ويفتش عنهم بقدر احتياجهم إليه ؟ وهل يكون وطنا بدونهم ؟ أن هذه الحالة التى يرسمها شوقى للفنار تستهوىه ـ وهى إحدى إلياته الشعرية الأثيرة - إلى عقد عدد من التشبيهات المتتابعة، يكون فيها " الفنار " طرفا أول (المشبه) ثم تتوالى صور المشبه به. و لنتأمل كيف يصورنظرة الفنار فى الظلام على هذا النحو :

كـنـمـر أدار عـيـنـا فـى   الـدجـى وقـلـبـا
كمبصر الأعشى أصاب   فـى الـظـلام ونـبـا
وكـالـسـراج فـى يـد الـريـح   أضـــاء وخـبـا
كـلُـمـحـة مـن خـاطـر   مـا جـاء حـتـى ذهـبـا

فنحن أمام أربعة تشبيهات متتابعة، وأول ما نلاحظه على هذه التشبيهات هو تدرجها من القوة إلى الضعف من حيث الدلالة على قوة

الإبصار؛ حيث يشبه عيني " الفنار " ـ على سبيل المجاز بداهة ـ بعيني النمر؛ ثم بعيني الأعشى؛ ثم بضوء السراج الواهن المعرض للريح؛ ثم بلمحة الخاطر السريعة.

وتلعب الافعال دورها فى تأكيد هذا التدرج؛ فالنمر " يدير عينه ويقلبها " فى الظلام بما يوحي بالقوة؛ لكن مبصر الأعشى " يصيب مرة وينبو " فى رؤيته؛ والسراج يتوهج لحظة وينطفئ؛ ولمحة الخاطر لا تلبث حتى تذهب سريعة.

كما تتدرج أطراف المشبه به من الطبيعى (النمر) إلى الإنسانى (الأعشى) إلى المادى (السراج) إلى المعنوى (لمحة الخاطر) وهو ما يوحي بالدلالة نفسها من حيث الانحدار من القوة إلى الضعف. والنتيجة المترتبة على ذلك هى غلبة الظلام واستحكام العزلة :

مجتنب العالم فى عزلته مجتنبا
الاشراعا ضل، أو فلكا يقاسى العطبا

لكن هذا البيت الاخير يدفعنا إلى إعادة تأويل الأبيات التسعة الأخيرة من قوله " مشى على الماء وجاب كالمسيح العببا " لأنه يرشح احتمالا ليس مستبعدا وهو أن المقصود هو " الدلفين " وليس " الفنار " خاصة أن هذا المقطع يحمل عنوان " الفنار والدلفين " دون أن نستبعد ما قلناه سابقا وما قال به أيضا د. أحمد الحوفى حين فسر " مشى على الماء " بأن

المراد هو أن نور الفنار امتد على سطح البحر.

يحمل المقطع الثاني من القصيدة عنوان " حارس الفنار ودلفين " وأول ما نلاحظه هو أن حارس الفنار يعاني الغربة بعيدا عن زوجه وابنه:

وكان حارس الفنار رجلا مهذبا
يهوى الحياة ويحب العيش سهلا طيبا
أتت عليه سنوات مبعدا مغتربا
لم ير فيها زوجه ولا ابنه المحببا

وتلفتنا هذه الأبيات إلى أمرين متناقضين يمثلان أزمة هذا الرجل هما حبه للحياة السهلة الطيبة، وابتعاده القسرى عنها سنوات التي توحى صيغة تنكيرها بكثرتها والعجز عن تحديدها.

ولا يجد هذا الرجل أمامه غير معاتبة القدر:

فحين عيل صبره على القضاء عتبا
وقال: رب كم أعيش عانيا معذبا؟
ولا أرى أهلى ولا أرى صحابى الغيبا
ولا أرى فوقى ولا تحتى إلا غيهبا
والناس فوق الأرض فى ظل القصور والربا

تنتقل هذه الأبيات من صيغة الراوى العليم الذى كان يمثله الشاعر مستخدما ضمير الغائب إلى الراوى الداخلى الذى يمثله حارس الفنار مستخدما ضمير المتكلم، وهو ما يسمى بلاغيا بـ " الالتفات " ويضعنا حارس الفنار أمام أسباب شقائه والتى تتمثل فى تعبه وعذابه وابتعاده عن أهله وصحابه وعيشه فى مكان لا يغنيه عن ذكرهم

بل يفجر حنينه إليهم، فهو معلق بين الأرض والسماء ولا يجد حوله إلا الظلام؛ بينما يعيش غيره فى " ظل القصور و الربا " وعند هذه اللحظة يأتيه " دولفين " كأنه يقترب من غريق بائس :

وكـــــــــان دولـــــفـــــين مــــن الحـــارســـ ثـــم اقـــتربـــا

لكن شوقى يقوم بما يشبه القطع السينمائى الفجائى ليبدأ المقطع الثالث والذى يحمل عنوان "دولفين " ويبدو من الأبيات الأولى أن الشاعر يقوم بعملية " استرجاع " حيث نكتشف أن هذا " الدولفين " كان على مقربة من الرجل ويستمع إلى شكواه ،

أتـــــى مـــن الـــشـــط فـــدب فــــى الـــصــــخـــور وحــــبـــا

وكـــان قـــد راعـــى الخـطـيـب ووعــــــــى مـــــا خــطــبــا

وتبدو من البيتين حركة "الدولفين " من " البحر " إلى " الشط " أنه يخرج من عالمه إلى عالم الرجل؛ إنه لا ينقذ " غرقى " البحر

فقط كماهو معروف عنه بل ينقذ - أو يحاول أن ينقذ - غرقى هموم الأرض؛ وهذه صفة أولى نستكشفها فى " الدولفين " الذى يبدو بوصفه الشخصية المحورية فى الحكاية كلها وليس أدل على ذلك من وجوده فى عناوين المقاطع الثلاثة؛ معطوفا فى الأولى ن، وبمفرده فى الثالث؛ ثم انفراده بالكلام بدءا من البيت الثالث فى المقطع الثالث الأخير :

فقال : يا حارس خل في الصخور وحبا

من يسعف الناس إذا نودى كل فأبى ؟

إن إسعاف الناس وإنقاذهم من الهلاك هو الهدف الأسمى فى الحياة الذى ينبغى ألا يأباه أحد مهما كان الجزاء الذى يلقاه بعد قيامه بهذه الغاية النبيلة التي تحقق إنسانية الإنسان. إننا أمام منطق الشاعر الذى لا يرى فى الحياة خيرا إذا ما تخلي الإنسان عن إنقاذ غيره، وليست حكاية الدولفين مع البشر سوى تمثيل استعارى للشاعر/ الحكيم/ المخلص الذى يفتدى الناس رغم ما يعرفه - سلفا - عن جفائهم له ومحاربتهم إياه و لنتأمل هذه العلاقة :

ما الناس إخوتي ولا آدم كان لى ابا

انظر إلىَّ، كيف أقضى لهم ما و جبا ؟

قد عشت في خدمتهم و لا ترانى تعبا

إننا أمام ما يمكن أن نسميه ب " الخطاب البرهانى " الذى يغلب الوظيفة " الإ بلاغية " للكلام على غيرها من الوظائف؛ ويعتمد فى تحقيق ذلك على مجموعة الخصائص منها توظيف الأساليب الإنشائية بأنواعها المختلفة : النداء (ياحارس)، والأمر (خل، انظر)، الاستفهام (من يسعف الناس....، كيف أقضى)؛ استخدام الجمع أو ما فى معناه لإفادة العموم (كل، الناس، إخوتى) استخدام الأسلوب الخبرى المؤكد (قد عشت فى خدمتهم.........) وهى أساليب تستحضر المخاطب وتسعى للتأثير عليه عقليا ووجدانيا؛ وتستمر القصيدة على هذا النهج :

كم من غريق قمت عند رأسه مطببا
وكان جسما هامدا حركته فاضطربا
وكنت وطأت له مناكبى فركبا
حتى أتى الشط فبشا من به ورحبا

تبدو هذه الأبيات تفصيلا لما سبق أو تدليلا عليه، فإذا كان الاسم الموصول فى قوله " أقضى لهم ما وجبا " قد أوحى بالعموم، كما جاءت كلمة " خدمتهم " غامضة و عامة؛ فإن الأبيات تقدم صورا مما يقوم به " الدولفين " لبنى البشر، وهى خدمات كثيرة و دائمة على نحو ما نوحي بذلك " كم " الخيرىة وتنكير كلمة" غريق " وهو لا يكتفى بتحريك الجسد الهامد حتى يضطرب بالحياة بل يجعل من نفسه مركبا يقترب به من الشاطئ فيفرح ذووه المنتظرون على الشاطئ بنجاته.

ثم تكون المفاجأة حين يطارد هؤلاء المنتظرون " الدلفين " الذى أنقذ غريقهم وكان سبب فرحتهم :

وطـــاردونـــى، فـإنـقـلـبـت خـــاســـــرا مخـيـبـا

مـــا نـلـــت مـنـهـم فـضـة ولا مـــنـــحـــت ذهـــبـــا

و مـــا الجـــزاء ؟ لا تـسـل كـــان الجـــزاء عـجـبـا

وتبدو الغلبة لهؤلاء المطاردين من خلال صيغة الجمع (طاردونى) فى مقابل المفرد (فإنقلبت خاسرا......)، كما يبدو الأمر حربا من طرف واحد (المطاردين)؛ فى حين كان الطرف الثانى ينتظر جزاء عمله (فضة أو ذهبا)، مما يؤكد حس المفارقة التى تندرج تحت ما يسمى بمفارقة " الموقف " الذى يزيده الشاعر تفصيلا بقوله :

ألـــقـــوا عـــلـــىَّ شـبـكـا وقـــطـــعـــونـــى اربـــا

واتـــخـــذ الـصـــنـــاع مـــن شـحـمـى زيـتـا طـيـبـا

ومن الواضح أن الشاعر يتبع آلية " التعميم " ثم " التفصيل " وغالبا ما يكون التعميم من خلال الجملة الاسمية (وما الجزاء ؟....... كان الجزاء عجبا) ثم يأتى التفصيل من خلال تتابع الجمل الفعلية (ألقوا علىَّ، قطعونى، اتخذ الصناع). ومن المعروف أن الجملة الفعلية جملة " حديثة " بمعنى اشتمالها على أحداث سواء أكانت ماضية أم مضارعة

مما يزيد من حيويتها و مناسبتها للتعبير عن السرد القصصي؛ وإذا كان ذلك قانونا غالبا فإنه ليس لازما على نحو ما نفهم من كلام تشيتشرين في كتابه " الأفكار و الأسلوب " حين يقول " يخطئ خطأ كبيرا من يحصي عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصي. فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال تكشف الحركات الانفجارية "(50)

ويبدو أن تشيتشرين يقع في إطلاقية أخرى موازية لما يرفض حين يقرر أن " الأسماء لا الأفعال تكشف الحركات الانفجارية ". وغاية الأمر أن لكل بنية لغوية خصوصيتها وإذا ما بدت الكلمات - في حال إفرادها - محايدة فإنها تكتسب إيحاءاتها في حال " نظمها " مع غيرها من الكلمات يستوى في ذلك أن تكون أسماء أو أفعالا.

ويبدو من البيتين السابقين أن النزعة " النفعية " هي التي تسيطر على الإنسان في رؤيته للحياة، فهو لا يتعامل مع " الدلفين " بوصفه من صديقا للإنسان في محنته بل بوصفه موضوعا للمطاردة و الصيد في حين تغلب على " الدلفين " نزعة العطاء لأنه يتحرك بوحي سجيته :

ولم يزل إسعافهم لي الحياة مذهبا
ولم يزل سجيتي وعملي المحبيا
إذا سمعت صرخة طرت إليها طربا

وهى طبيعة تقترب به من طبيعة الملاك المفطور على فعل الخير :

لا أجـــد المسـبـعـف إلا مـلـكـا مـقـربـا
والمـسـعـفـون فـى غـد يـؤلـفـون مـوكـبـا
يـقـول (رضـوان) لـهـم : هـيـا ادخـلـوهـا مـرحـبـا
مـذنـبـكـم قـد غـفـر الله لـه مـا اذنـبـا

إن الكلام فى الأبيات السابقة عن " المسعف " (الإنسان وغيره) وإن كان الايحاء يحيل إلى الإنسان تحديدا لأنه هدف القصيدة وما الحكاية كلها إلا لكى نصل إلى هذه الغاية النبيلة

بنية التمثيل الكنائى

من المشهور ـ بالنسبة للمتخصصين أو عامة القراء. أن أحمد شوقى قد كتب مجموعة من القصائد التى تتبع قالب الحكاية للأطفال على لسان الحيوان أو تدور حوله؛ وقد بلغت هذه القصائد / الحكايات أربع وخمسين قصيدة و الحقيقة أن هذه القصائد لم تكن لمجرد التسلية أو حتى إسداء الموعظة والعبرة؛ أو لتحقيق أهداف تعلىمية وتربوية؛ بل كانت ـ بالإضافة إلى ذلك كله ـ تسعى إلى إحداث نوع من الإسقاطات السياسية والاجتماعية؛ وهذا يعنى أن هذه " الحكايات " لم تكن مقصودة لذاتها بل بغرض معالجة القضايا الوطنية (قضية الاستعمار) ومشكلات الحكمة وبعض الأمراض الاجتماعية التى شهدها هذا العصر. و " الحكايات " بهذا المعنى تمثل ما يطلق عليه " بنية التمثيل الكنائى " والتى تعنى " بنية من الأحداث التاريخية أو الأفكار أو الأشخاص تشير على نحو متزامن إلى بنية أخرى ؛ و ينهض التمثيل الكنائى على الاستقلال الظاهرى للأشياءو الأشخاص لأنه يقوم على المعادلة، على حين يقوم التشبيه على المقارنة. ويقوم كل من الرمز و الاستعارة على الأستبدال " [51]. وسوف نتوقف – لمقاربة هذه البنية

الكنائية – أمام ثلاث قصائد مراعين تنوعها فى دلالتها الإسقاطية حيث تدور الأولى حول قضية " الاستعمار " وأساليبه المخادعة فى السيطرة على الشعوب بينما تدور الثانية حول غرور الحاكم ورفضه للنصيحة وتهاونه فى مواجهة الأخطاء التى يراها صغيرة، أما الأخيرة فتدور حول الوزير غير الكفء وضرره على الحاكم والدولة.

تحمل القصيدة الأولى عنوان " الديك الهندى و الدجاج البلدى " ومنذ العنوان نلاحظ ذلك التمايز الذى يؤكده الشاعر بين " الذكورة " بوصفها رمزا للتسلط والهيمنة و" الأنوثة " التى تغلب على " الدجاج "؛ ثم بين " الدخيل " (الهندى) و الوطنى (البلدى). مما يعد تمهيدا لما سوف نشهده من صراع. تبدأ القصيدة بتصوير صفات هذا الدجاج البلدى :

بينا ضعاف من دجاج الريف　　تخطر فى بيت لها ظريف

يلمس الشاعر صفتين رئيستين فى " الدجاج " هما : الضعف وانخفاض الوعى طبقا للرؤية التقليدية للريف فى هذه المرحلة؛ ويوحى البيت بالحياة الآمنة التى لا تنبئ عن أحداث مفاجئة؛ لكنه يفتح أفق الدلالة على توقع أمر ما من خلال ظرف الزمان " بينما ".

إذ جاء هندى كبير العرف　　فقام فى الباب قيام الضيف

ينطوى البيت على بعض السمات الأسلوبية، حيث يبدأ بـ " إذ "

الفجائية التى تدل على سرعة وقوع الحدث، والاكتفاء بالصفة " هندى " بوصفها مدخلا لتوضيح أسباب التناقض.

يقول حيا الله ذى الوجوها ولا أراهـــا أبـــدا مكروها
أتيـــتكم انشر فيكم فضلى يوماوأقضى بينكم بالعدل

يطرح البيتان دعاوى " الهندى " فى إشاعة الخير و القضاء بالعدل، وإنه لن يكون أكثر من ضيف لا يطمح فى أكثر من الطعام و الشراب :

وكـــل مـــا عـــنـدكـم حـــرام عـــلـــىَّ إلا المـــاء والـطـعـام

وهى أقوال لا تفترق عن دعاوى " الاستعمار" فى كل زمان ومكان فهو يدعى أنه " صديق " الشعوب و الساعى إلى تحريرهم و إقامة العدل بينهم. وباستكمال أساليب هذا الخداع تفتح الدجاج الباب له :

فـعـاود الـدجـاج داء الطيش وفـتـحـت لـلـعـلـج بـــاب الـعـش

والتعبير بـ " داء الطيش " دال على فداحة ما هم مقدمون عليه. وبمجرد دخول " الهندى " البيت تتكشف حقيقته، ويظهر ذلك من طبيعة الأفعال التى يقوم بها :

فـــجـــال فـيـه جـولـة المـلـيـك يـدعـو بـكـل فـرخـة وديـك

وهكذا يتحول " الضيف " - أو من ادعى أنه ضيف - إلى " مليك "

يتحرك بحرية فى " المكان " كما لو كان " بيته " :

وبـات تـلـك الليـلـة السعيدة   ممـتـعـا بـــداره الجـديـدة

ويتحول أصحاب البيت إلى أذلاء مهانين :

وبـاتـت الـدجـاج فـى أمـان   تحـلـم بـالـذلـة و الـهـوان

يعكس البيت سخرية مريرة حين يجمع بين هذه المشاعر : الأمان؛ الذلة؛ الهوان؛ وهى مشاعر ليس من شأنها أن تجتمع فى نفس واحدة - النفس السوية - مما يعنى أن أصحاب البيت قد اشتروا أمانهم بالذلة والهوان؛ وتزداد هذه المفارقة حين تتحول الذلة و الأمان إلى حلم بوصفهما الوسيلة الوحيدة للحصول على الأمان؛ مما ينذر بتحويل كل شىء :

حـتـى إذا تـهـلـل الـصـبـاح   واقتبست مـن نـوره الأشـبـاح
صـاح بـهـا صـاحـبـهـا الفصيح   يـقـول دام مـنـزلى المليح

يحمل البيتان السابقان أكثر من دلالة، فنحن - أولا - أمام تقابل بين إشراق الصباح و تهلله وأنواره وهزال أصحاب البيت الذين تحولوا إلى " أشباح " بما يطرح ثنائية " التجدد / الزوال " أو " القوة " / الضعف ". ثم التقابل بين هذه " الأشباح "

فى هزا لها و ضعفها و استنكارها و قوة هذا " الغريب " الذى يجول

فى " البيت " و يصيح ويعلن امتلاكه له: عند هذا الحد ينتبه أصحاب البيت :

فإنتبهت من نومها المشؤوم   مذعورة من صيحة الغشوم

إن سرعة الانتباه التى توحى بها الفاء فى بداية هذا البيت لم تحدث إلا بعد صياح " الغريب " بامتلاكه " البيت "؛ أما قبل ذلك فقد كان غفلة طويلة أو نوما مشئوما لا يقتصر على الليلة السابقة بل يبدأ منذ انخداع " أصحاب البيت " بوعود ذلك " الغريب " التى تراها الآن فى صورة مناقضة :

تقول ما تلك الشروط بيننا   غررتنا والله غدرا بينا

أما رد فعل ذلك " الغريب " فهو الاستهزاء من هذا الاعتراض الذى لم يعد مجديا بعد أن تمكن من كل شىء :

فضحك الهندى حتى استلقى   وقال ما هذا العمى ياحمقى ؟
متى ملكتم ألسن الأرباب   قد كان هذا قبل فتح الباب

يقال " إن الأمم لا تترجم الا ما توشك على إبداعه " بما يعنى أن أية أمة لا تستدعى شيئا من الخارج إلا إذا كانت مهيأة لاستقباله؛ فإذا ما امتددنا بهذه المقولة وانتقلنا بها إلى سياق آخر يبدو بعيدا لأمكن القول إن

الشعوب لا تستعمر إلا إذا كان لديها " قابلية الاستعمار " بتغيرات مالك بن نبي؛ وهذا ما نراه في هذه القصيدة، وقد تمثلت " قابلية الاستعمار " هذه في مجموعة من الصفات منها : الضعف و انخفاض الوعى و الغفلة و الاستبلام. وهذا. بالتحديد. ما يرمى إليه شوقى من هذه الحكاية التي لا يريد من ورائها إلا تصوير حالة مصر في هذه المرحلة.

أما القصيدة الثانية فتحمل عنوان " ملك الغربان وندور الخادم " وتدور حول غرور الحاكم واستكباره عن الاستماع إلى النصيحة وتهاونه في مواجهة الأخطاء التي تظل تتعاظم حتى يحل الدمار. وتبدأ القصيدة بتصوير هذا الحاكم أو " المليك " :

كان للغربان في العصر مليك ... وله في النخلة الكبرى أريك

واختيار عالم " الغربان " لا يخلو من دلالة؛ فهو يوحي بالتشاؤم وسوء المصير، خاصة إذا ماربطنا بين لونها وما يثيره من حزن في الوجدان المصري. ويستمر البيت الثاني في تصوير هذا "الأريك " - رمز العرش - الذى يعلو " النخلة الكبرى " :

فيه كرسي وخدر و مهود ... لصغار الملك أصحاب العهود

والحقيقة أن أى رمز شعرى يظل يتجاذبه مستويان : المستوى الحقيقي الذى يدل عليه معناه المباشر؛ مع ضرورة وجود قرائن دالة على المستوى الأول، وقرائن أخرى تشير إلى المستوى الثاني، وإلا فقد طبيعته الرمزية.

فإذا ما توقفنا أمام كلمة " أريك " بوصفها دالا رمزيا فسوف نجد من القرائن اللغوية مايدل على مستواها الدلالى الأول (عش الغراب أو مسكنه) وأبرز هذه القرائن تحديد موقعه فى " أعلى النخلة " ولو اكتفى الشاعر بهذا لأمكن التعامل معه عند هذا المستوى، لكنه ينحرف بهذه الدلالة أو يوسع من إيحاءاتها من خلال مجموعة من القرائن التى تشير إلى المستوى الثانى المرموز له (عرش الحاكم) من خلال إضافة الكرسى والخدر والمهود وأصحاب العهود (أبناء الحاكم الذين يخلفونه فى الحكم).

ومع البيت الثالث ننتقل إلى الشخصية الثانية؛ شخصية " ندور " الخادم والناصح الأمين :

جاءه يوما ندور الخادم　　　وهو فى الباب الأمين الحازم
قال يافرع الملوك الصالحين　　　أنت مازلت تحب الناصحين
سوسة كانت على القصر تدور　　　جازت القصر ودبت فى الجدور

و "ندور " - فى هذه الأبيات - شبيه بـ " زرقاء اليمامة " التى تحذر من الخطر قبل وقوعه، و " ندور " يعرف " مخاطبة " الملوك؛ ويدرك ما يستميلهم، فيصف " الملك " بأنه " فرع الملوك الصالحين "، وهى صفة كثيرة التردد فى شعر شوقى مما يعنى ظهور شخصية " الراوى "؛ وتكمن " المفارقة " فى تقديم كل هذه التمهيدات لمجرد إسداء " النصيحة "، والإشارة إلى مكمن "الداء" : (سوسة كانت على القصر

تدور جازت القصر ودبت فى الجدور) إن البيت يرصد حركة الفساد وانتشاره وضربه فى عمق البناء؛ فهو أولا كان " يدور " حول " القصر "؛ ثم " دخله " و " دب " فى " الجدور " بما يعنى وجود ثلاثة انتقالات أساسية ، الدوران حول القصر / الدخول / التمكن من أصل البناء ومع ذلك فإن مواجهة هذا الفساد تظل ممكنة :

فابعث الغربان فى إهلاكها   قبل أن نهلك فى أشراكها

إن " ندور " يستشرف " المستقبل " ويرى علامات " الهلاك " القادم ويدرك أن هذه " السوسة " التى تدب فى الجدور سوف تصبح " أشراكا " يهلك الجميع داخلها؛ إنها أشبه بـ " الفتنة " التى لا تصيبن الذين ظلموا خاصة بل تصيب الجميع : الظالم و الساكت عن الظلم، الفاسد و المتواطئ مع الفساد.لكن " السلطان " لا يدرك كل هذا :

ضحك السلطان من هذا المقال   ثم أدنى خادم الخيروقال :

أنا رب الشوكة الضافى الجناح   أنا ذو المنقار غلاب الرياح

أنا لا أنظر فى هذى الأمور   أنا لا أبصر تحتى ياندور

يقول " هيجل " عندما تدعى سلطة بشرية أنها " مطلقة " فإن ذلك يعنى " فسادا مطلقا "؛ وأولى علامات السلطة المطلقة أنها لا ترى إلا نفسها ولا تتأمل إلا ذاتها، لا ترى الآخرين ولا تسمعهم كإنما لا وجود لهم؛ وإذا ما تناهى على سمعها شى ـ بإصرار من الآخرين ـ تسخر منه، لأنها واقعة فى أسر ذاتها وقوتها واكتمالها الموهوم؛ واكتفائها

بذاتها؛ لا تقول إلا " أنا " فهي صاحبة " الخطاب "ومالكة " الحقيقة " ؛ ولنتأمل كيف تكرر ضمير المتكلم (أنا) أربع مرات متتابعة في الأبيات السابقة، ولنتأمل الصفات التي خلعها السلطان على نفسه والتي ترتد جميعها إلى القوة؛ فهو رب الشوكة، وصافي الجناح، وغلاب الرياح. كل هذا ولا ذكر للفساد، لا ذكر لتلك " السوسة " التي " تدب " في " الجذور ". فهي أمور لا تستحق النظر، لا تستحق أن تنظر السلطة بجلالها وشموخها ورفعتها إلى " تحت " قدميها حيث يرعى الفساد وينتشر. وتكون النتيجة على هذه الصورة :

ثـم لـمـا كـان عـام بـعـد عـام ... قام بين الريح والنخل خصام
وإذا الـنـخـلـة أقــوى جذعها ... فـبـدا لـلـريـح سـهـلا قلعها
فهوت لـلأرض كالـتـل الكبير ... وهوى الديوان وانقض السرير

تشتمل الأبيات - طبقا لمصطلحات النقد السردي - على " ثغرة " زمنية أو قفزة في الزمن بهدف اختصاره وتسريع أحداثه، فالشاعر يقف عند ما يسمى بـ " الأحداث " الوظيفية التي تعكس تحولا في مسار الحكاية و التي يمكن تلخيصها في أربعة أحداث و ظيفية أساسية :

اكتشاف الفساد؛ نصح السلطان وتنبيهه؛ رفض النصيحة؛ النتيجة؛ التي تعكس مواجهة حقيقية بين الرياح (القوى الخارجية) و " النخلة الكبرى " (رمز المملكة) لكن ما معنى تشبيه سقوط " النخلة الكبرى " بسقوط " التل الكبير " ؟

هل يمكن القول إن شوقي يستدعي هزيمة عرابي في " التل الكبير " أمام الإنجليز ؟

أن هذا التأويل غير مستبعد خاصة إذا راعينا موقف شوقي من " عرابي " الذي يرى فية السبب الرئيسي ـ وربما الوحيد ، ـ في احتلال مصر ؛ حين يقول له ـ على سبيل المثال .

صغار في الذهاب و في الإياب أهذا كل شانك ياعرابي ؟
عفا عنك الأباعد و الأداني فمن يعفو عن الوطن المصاب ؟

أو حين يصرح بمعركة التل الكبير في القصيدة التي نشرتها جريدة " اللواء " بعنوان " صوت العظام أو عرابي أمام قتلى التل الكبير " :

عرابي كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما ؟
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها كما لهم كلاما

فإذا ماعدنا للقصيدة موضوع التحليل فسوف نلاحظ أن النخلة كانت مهيأة للسقوط قبل أن تأتيها الريح ، وأن الأمر كله لم يكن سوى نتيجة منتظرة يدركها الجميع ؛ هذه النتيجة التي فوجئ السلطان ـ أخيرا ـ بخطبها المهول :

فدهى السلطان ذا الخطب المهول ودعا خادمه الغالي يقول :
ياندور الخير اسعف بالصياح ما ترى ما فعلت فينا الرياح ؟

قال : يامولاى لا تسأل ندور   أنا لا أنظر فى هذى الأمور

تعكس الأبيات تغير خطاب " السلطة " فهى لم تعد تلهج بذكر قوتها، وأصبحت ـ أخيرا ـ تنظر إلى الخارج، إلى هذه " الرياح " العاتية التى قوضت الملك؛ ولم تجد بدًا من دعوة الناصح الأمين وإدنائه بعد أن " كان بالباب "؛ وترجوه ـ فيما يشبه التوسل. أن يسعفها ويسعف المملكة المنهارة بالصياح ! ! كناية عن " العجز ". لكن بدور يستعيد ـ فى سخرية مريرة ـ ما قاله السلطان من قبل بأنه " لا ينظر فى هذى الأمور ".

لقد قضى الأمر، وليس من المنطقى أن تواجه هذه السلطة ـ بنفس آليتها و طبيعتها ـ الاستعمار الذى تسببت فيه.إن تغيير طبيعة السلطة نفسها هو البداية، وليس إسعافها أو رتق ثقوبها؛ فلو كان ذلك لكنا أمام نفس الدورة وإن تغيرت الوجوه و الأسماء.

فى القصيدة الثالثة " الأسد ووزيره الحمار " يأتى الفساد من مستشار السوء أو الوزير غير كفء؛ فبعد موت وزير " الأسد " الذى لا يذكر شوقى عنه شيئا؛ تأتى حيوانات الغابة إلى الأسد وتطلب منه اختيار وزير جديد، فيقع اختياره على " الحمار "؛ وبعد مرور " شهر " على هذا الاختيار، تدب الفوضى وتفقد السلطة هيبتها و مكانتها. والقصيدة تبدأ على هذه الصورة :

اللـيث ملك القفار   وما تضم الصحارى

سعت إليه الرعايا   يوما بكل انكسار

قالت : تعيش وتبقى   يادامى الأظفار

مات الوزير فمن ذا   يسوس أمر الضوارى

قال : الحمار وزيرى   قضى بهذا اختيارى

فاستضحكت ثم قالت :   ماذا راى فى الحمار ؟

وخلفته و طارت   بمضحك الأخبار

هذه هى الحركة الأولى من القصيدة والتى تمثل المقدمة لما سوف تئول إليه الأحداث اللاحقة؛ ومن هذه الحركة الأولى نكتشف صفات " الليث " فهو " ملك " القفار و الصحارى بما يوحي باتساع مملكته، وهو ذو مهابة تسعى الرعية إليه فى انكسار، وهو " دامى الأظفار " بما يوحى بغلبته على أعدائه وقدرته على نيل ما يريد.

لكن العيب الذى سوف يسلبه كل هذه الصفات هو اختياره لـ "الحمار " وزيرا له؛ و الرعية لم تنتظر نتيجة هذا الاختيار، فهى تعرف ما سوف يسفر عنه، فمنذ و قوع الاختيار بدأت بوادر الفوضى؛ وأصبحت " السلطة " مجالا للسخرية و الأخبار المضحكة. ويقدم شوقى صورا لهذه السخرية وفقدان المهابة :

حتى إذا الشهر ولى   كليلة أو نهار

لم يشعر الليث إلا   وملكه فى دمار

القرد عند اليمين   والكلب عند اليسار

والقط بين يديه يلهو بعظمة فار
فقال : من فى جدودى مثلى عديم الوقار ؟
أين اقتدارى و بطشى و هيبتى و اعتبارى ؟

ويبقى السؤال : هل سبب كل هذه الفوضى هو مجرد الاختيار الخاطئ؟

أم أن هناك سببا أعمق من هذا ؟ أعتقد أن السبب هو صفات الليث التى تقوم على القوة و البطش و الاستبداد بالرأى. فاختياره الخاطئ قرار فردى لم يستشر فيه أحدا، ولم تجرؤ الرعية على مناقشته ناهيك عن الاعتراض عليه؛ وحتى سؤالها الاستنكارى " ماذا راى فى الحمار ؟ " لم يكن موجها إلى " الأسد " بل كان دائرا بين أفرادها فحسب .إنها مواجهة بـ " السخرية " و " مضحك الأخبار " . ألا يعكس هذا بعضا من صفات الشعب المصرى ؟ هذا الشعب الذى يجعل من " أزماته " مادة للنكات و السخرية .لكن القصيدة تختم الحكاية بأسلوب آخر، هو أسلوب التحايل والتورية و " الالتفاف " على " المواجهة " المريحة :

فجاءه القرد سرا وقال بعد اعتذار :
ياعالى الجاه فينا كن عالى الأنظار
رأى الرعية فيكم من رأيكم فى الحمار

فالقرد - الذى يشبه فرفور يوسف إدريس - يقول كل شىء دون أن يصرح بشيء، فهو أكثر فطنة من أن يقع تحت طائلة المساءلة أو تهمة العيب فى الذات الملكية. وإلا ما كان قردا؛ طبقا لصورته فى الموروث الشعبى؛ إنه الوحيد المهيأ لأن يكون وسيطا بين الشعب و السلطان، ينقل - بطريقته - رأى الأول فى الثاني دون أن يناله أذي. وهكذا يبدأ "القرد" بتوقير مقام "الأسد" أو التظاهر بذلك فيناديه بـ "ياعالى الجاه" لكنه يستميحه عذرا فى أن يكون "عالى الأنظار" أن ينظر فى أمر من اختاره وزيرا؛ ثم "يمرر" رأى الرعية فى "الأسد" عن طريق عقد مشابهة بين هذا الرأى ورأى الأسد فى الحمار وبهذه المشابهة "الذكية" يتحايل "القرد" على الموقف ويقول كلمته تاركا "عالى الجاه والأنظار" يتدبر أمره

الفصل الثالث

مستويات البناء الفنى
قراءة تطبيقية فى قصيدة (أندلسية)

مدخل تمهيدى

تعرضنا - حتى الآن - لمجموعة من القضايا النظرية؛ استوضحنا - من خلالها - مفهوم الشعر و الشاعر ورؤية العالم عند أحمد شوقى معتمدين - فى ذلك كله - على النصوص الشعرية الدالة على هذه المفاهيم؛ ثم عالجنا - فى الفصل الثانى أنماط البنية الشعرية والتى كانت على درجة كبيرة من التنوع ما بين الغنائية والدرامية و الملحمية الإليجورية (بنية التمثيل الكنائى).

وآن لنا الآن أن نعالج نصا شعريا كاملا لنقارب من خلاله مستويات - أو وحدات - البناء الفنى؛ وهى مستويات لم نهملها تماما فى مقارباتنا السابقة؛ لكننا سنحاول - فى هذا الفصل - تأكيدها والتركيز عليها بهدف معرفة كيفية اشتغالها داخل البنية الكلية للنص.

ومن البداهة أن نقول إن الشعر إبداع باللغة؛ وإن هذه اللغة تتألف من أصوات مشكلة وحدات صرفية (مفردات) سواء كانت أسماء أو أفعالا أو حروفا؛ التى تدخل بدورها فى وحدات تركيبية نحوية (الجمل و أشباهها).

ومن خلال هذه التركيبات تتجاوز لغة الشعر - دون أن تلغى - دلالاتها المعجمية المباشرة مستشرفة آفاقا إيحائية أكثر رحابة تميز لغة الشعر عن غيره من الأنماط الكتابية الأخرى.

والحق أن مناهج النقد الأدبى قد توزعت بين منظومتين متفارقتين: يمكن أن نطلق على المنظومة الأولى اسم المناهج " الخارجية " وهى تلك التى تتعامل مع ما يقع " خارج " " النص " سواء كان ذلك " الخارج " تاريخ الكتابة أو "ذات " الشاعر أو فكره، وعلى هذا الأساس انقسمت هذه المناهج إلى مناهج تاريخية ونفسية، وايديولوجية، أما المنظومة الثانية فتتدرج تحت مل يسمى بـ " المناهج الداخلية " التى تتعامل مع " بنية النص " وتشمل المناهج البنيوية و الأسلوبية و اللغوية.

وقد بذلت محاولات عديدة لتقريب المسافة ما بين المناهج الخارجية و الداخلية فيما يعرف بـ "علم النص " و الجهود التى بذلها باختين فى التعامل مع " مضمون " النص جماليا أو بوصفه عنصرا " داخليا " طالما تم استخلاصه من " بنية " العمل الأدبى ولم يفرض من " خارجه " وهو تقريب يفيدنا فى تحديد الإجراءات المنهجية فى قراءة " النص الأدبى " والشعرى تحديدا.

وأول هذه الإجراءات أننا نتعامل مع " النص الشعرى " بوصفه نصا يمتلك استقلالا نسبيا عن البنى التاريخية و الأيديولوجية وما يعتنقه الشاعر من معتقدات؛ وأكرر أن هذا الأستقلال استقلال نسبى فلا شك أن النص الشعرى يظل فى حالة من الجدل المستمر مع هذه البنى؛ لكنه يظل - أيضا - محتفظا ببنيته الجمآلية الخاصة وإلا فقد كونه شعرا وأصبح شأنه شأن أى خطاب آخر يعبر عن هذه البنى أو يتناص معها.

وما يمنح الشعر هذه الخصوصية هو أنه يتعامل مع ما يسمى بتقاليد " النوع " الأدبى الذى ينتمى إليه؛ من حيث التعامل الخاص مع " اللغة " و " الخيال " وبناء " الصورة " وغير ذلك مما يميز " الشعر " بوصفه نوعا أدبيا.

إن ما سبق يستلزم - فى تصورى - أن تمر قراءة النص الشعرى بمرحلتين، يمكن أن نطلق على الأولى مرحلة " الفهم " وعلى الثانية مرحلة " التفسير " ويتم التعامل فى المرحلة الأولى مع بنية النص الشعرى فى ذاته من حيث مستويات بنائه المختلفة : الصوتية و الصرفية و النحوية و الإيقاعية و المجازية و الدلالية، مع مراعاة أن يتم ذلك بصورة متزامنة وذلك لأن الشاعر لا يفكر فى هذه المستويات على " انفراد " أو بصورة " متعاقبة "؛ ومن المستقر - نقديا - أن " الشكل " الشعرى ليس " شيئا " لاحقا للمحتوى؛ بل هما - فى حقيقة الأمر - " بنية واحدة "؛ وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لثنائية " الشكل و المضمون " فمن البداهة أنه لا انفصال بين وحدات البنية " الشكلية " ذاتها؛ لأننا لا نعرف " شعرية " كلمة ما أو عدم شعريتها إلا بمراعاة وضعها داخل البنية الشعرية كما كان يقول عبد القاهر الجرجانى فيما عرف بنظرية " النظم ".

لكن هذا النص مهما بالغنا فى تأكيد استقلاليته ليس " نصا " منغلقا على ذاته أو متعاليا على سياق إنتاجه أو ما يحكم رؤية الشاعر فى نظرته للحياة، ومن هنا تأتى أهمية المرحلة الثانية - التفسير - التى تؤكد " انفتاح " النص الشعرى على ما يساوقه من أبنية تاريخية وما يشيع

من أفكار تسم عصر إنتاجه؛ وهو أمر أكثر صدقا مع الشاعر الإحيائى الذى كان ينظر إلى نفسه - وينظر له الجميع - بوصفه قائدا من قادة " الوعى " و " التنوير " فى عصره.

والقصيدة التى اخترناها موضوعا لهذا التحليل هى قصيدة " اندلسية " ج 1/ 147)، ومن المهم إثباتها كاملة قبل محاولة قراءتها نقديا.

نص القصيدة

يانائح الطلح أشباه عوادينا ... نشجى لواديك أم نأسى لوادينا ؟

ماذا تقص علينا غير أن يدا ... قصت جناحك جالت فى حواشينا

رمى بنا البين أيكا غير سامرنا ... أخا الغريب وظلا غير نادينا

كل رمته النوى، ريش الفراق لنا ... سهما، وسل عليك البين سكينا

إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع ... من الجناحين عى لا يلبينا

فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا ... إن المصائب يجمعن المصابينا

لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ ... ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا

تجر من فنن ساقا إلى فنن ... وتسحب الذيل ترتاد المواسينا

أساة جسمك شتى حين تطلبهم ... فمن لروحك بالنطس المداوينا

آها لنا نازحى أيك بأندلس ... وإن حللنا رفيفا من روابينا

رسم وقفنا على رسم الوفاء له ... نجيش بالدمع و الإجلال يثنينا

لفتية لا تنال الأرض أدمعهم ... ولا مفارقهم إلا مصلينا

لو لم يسودوا بدين فيه منبهة ... للناس كانت لهم أخلاقهم دينا
لم نسر من حرم إلا إلى حرم ... كالخمر من بابل سارت لدارينا
لما نبا الخلد نابت عنه نسخته ... تماثل الورد خيريا ونسرينا
نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت ... دموعنا نظمت منها مراثينا
كادت عيون قوافينا تحركه ... وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا
لكن مصر وإن أغضت على مقة ... عين من الخلد بالكافور تسقينا
على جوانبها رفت تمائمنا ... وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعب مرحت فيها مآربنا ... وأربع أنست فيها أمانينا
ومطلع لسعود من أواخرنا ... ومغرب لجدود من أوالينا
بنا فلم نخل من روح يراوحنا ... من بر مصر وريحان يغادينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا ... وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا
ومصر كالكرم ذى الإحسان : ... فاكهة لحاضرين وأكواب لبادينا
ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا ... بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
لما ترقرق فى دمع السماء دما ... هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه ... على نيام ولم تهتف بسالينا
والنجم لم يرنا إلا على قدم ... قيام ليل الهوى للعهد راعينا
كزفرة فى سماء الليل حائرة ... مما نردد فيه حين يضوينا
بالله إن جبت ظلماء العباب على ... نجائب النور محدوا بجبرينا
ترد عنك يداه كل عادية ... إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
حتى حوتك سماء النيل عالية ... على الغيوث وإن كانت ميامينا

وأحرزتك شفوف اللازورد على وشى الزبرجد من أفواف وادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة ربت خمائل واهتزت بساتينا
فقف على النيل واهتف فى خمائله وانزل كما نزل الطل الرياحينا
وآس مابات يذوى من منازلنا بالحادثات ويضوى من مغانينا
ويامعطرة الوادى سرت سحرا فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا بالورد كتبا وبالريا عناوينا
فلوجزيناك بالأرواح غالية عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله غرائب الشوق وشيا من أمانينا
إلى الذين وجدنا ود غيرهم دنيا وودهم الصافى هو الدينا
يامن نغار عليهم من ضمائرنا ومن نصون هواهم فى تناجينا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد حتى أتتنا نواكم من صياصينا
ونابغى كأن الحشر آخره تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا
نطوى دجاه بجرح من فراقكم يكاد فى غلس الأسحار يطوينا
إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا حتى يزول ولم تهدأ تراقينا
بتنا نقاسى الدواهى من كواكبه حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا للشامتين ويأسوه تأسينا
سقيا لعهد كأكناف الربى رفة أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية ترف أوقاتنا فيها ريا حينا

الوصل صافية، والعيش ناغية والسعد حاشية، والدهر ماشينا
والشمس تختال فى العقيان تحسبها بلقيس ترفل فى وشى اليمانينا
والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسعد لودام والنعمى لو اطردت والسيل لوعف والمقدار لودينا
ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا ماء لمسنا به الأكسير أو طينا
أعداه من يمنه التابوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سينا
له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام وميثاق الوفيينا
لم يجر للدهر إعذار ولا عرس إلا بأيامنا أوفى ليالينا
ولا حوى السعد أطغى فى أعنته مناجيادا ولا أرخى ميادينا
نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا
ولا يحول لنا صبغ ولا خلق إذا تلون كالحرباء شانينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا
ألم تؤله على حافاته ورأت عليه أبناءها الغر الميامينا
إن غازلت شاطئيه فى الضحى لبست خمائل السندس الموشية الغينا
وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا
وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل القياصر دناها فراعينا
ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا
كأن أهرام مصر حائط نهضت به يد الدهر لا بنيان فانينا
إيوانه الضخم من علىا مقاصره يفنى الملوك ولا يبقى الأواوينا
كأنها ورمالا حولها التطمت سفينة غرقت إلا أساطينا

كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا كنوز فرعون غطين الموازينا
أرض الأبوة والميلاد، طيبها مر الصبا فى ذيول من تصابينا
كانت محجلة، فيها مواقفنا غرا مسلسلة المجرى قوافينا
فاب من كرة الأيام لاعبنا وثاب من سنة الأحلام لاهينا
ولم تدع لليالى صافيا، فدعت بأن نغص فقال الدهر : آمينا
لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة والبر نار وغى والبحر غسلينا
سعيا إلى مصر نقضى حق ذاكرنا فيها إذا نسى الوافى وباكينا
كنز بحلوان عند الله نطلبه خير الودائع من خير المؤدينا
لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا لم يأته الشوق إلا من نواحينا
إذا حملنا لمصر أوله شجنا لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

قراءة النص

يمكن تقسيم القصيدة - مبدئيا - إلى مجموعة من الدوائر الدلالية التى تتفاوت فى عدد أبياتها طبقا لتفاوت حضورها شعوريا على مستوى التجربة الشعرية بصورة عامة.

لكن هذا التقسيم الممكن لا يلغى ما بين هذه الدوائر الدلالية من تشابهات عديدة على أكثر من مستوى مما يمنح القصيدة درجة عالية من التماسك والتجانس المعنوى، ويجعل الانتقال من دائرة إلى أخرى انتقالا طبيعيا على عكس ما أشيع عن القصيدة الإحيائية - عموما - من

تفكك وتباين بين أغراضها؛ وهو قول يصدق ـ حقيقة ـ على بعض القصائد عند شوقي وغيره؛ لكن هذه القصيدة ـ وهذا ما نجده في قصائد أخرى كثيرة ـ تخلو من هذا التفكك المعنوي والموضوعي.

وربما رجع ذلك إلى طبيعة التجربة الشعرية ذاتها بحضورها " الضاغط " على وجدان الشاعر، الأمر الذي يحول دون استرساله ـ كعادته أحيانا ـ في الحديث عن أغراض أخرى؛ وأعني بها تجربة " غربته " في الأندلس وحنينه لوطنه.

وآلية انتقال القصيدة من الحديث عن " الأندلس " إلى الحديث عن " مصر " تصنع ـ حقا ـ ما نسميه بالدوائر الدلالية لكنها لا تصنع تناقضا أو تباينا؛ فنحن ـ في النهاية ـ أمام حالة واحدة من الحنين لما في " الاندلس " وما في " مصر " وأمام حالة ممضة من الشعور بالفقد والابتعاد عنهما؛ مكانيا وحضاريا.

وبهذا الفهم يمكن تخطيط هذه الدوائر على هذه الصورة :

ـ الدائرة الأولى : وتشمل الأبيات (1ـ 9) وتدور حول غربة الشاعر وألمه في بعده عن الوطن.

ـ الدائرة الثانية : وتشمل الأبيا ت (10ـ 17) وتدور حول استحضار ما في " الأندلس " والتحسر على ضياعه.

ـ الدائرة الثالثة : وتشمل الأبيات (18ـ 42) وتدور حول مصر وأفضالها وطبيعتها وذكريات الشاعر فيها.

ـ الدائرة الرابعة : وتشمل الأبيات (43ـ 50) وفيها يتغزل الشاعر بأحبته ويتحسر على فراقهم ويحن إليهم.

ـ الدائرة الخامسة : وتشمل الأبيات (51 ـ 79) وفيها يعود الشاعر للحديث عن مصر وطبيعتها ونيلها وماضيها العريق.

ـ الدائرة السادسة : وتشمل الأبيات (80 ـ 82) وفيها يتذكر الشاعر أمه ويحن إليها.

ومن المعروف ان هذه الدوائر ليست سوى تخطيط عام وليس لها أهمية فى ذاتها ولا تكشف عن إبداعية القصيدة؛ فهى موضوعات شعرية متداولة قديما و حديثا؛ وإبداعية هذه القصيدة ـ أو غيرها ـ تتمثل فى خصوصية الرؤية الشعرية التى يقدمها الشاعر داخل هذه الموضوعات العامة المتداولة.

تلعب ثنائية " الحضور والغياب " دورها فى تفعيل شعرية هذه القصيدة ودراميتها؛ وهى ثنائية جامعة تشمل البنية الزمانية والمكانية: فنجد ـ على مستوى الزمن ـ ثنائية " الماضى والحاضر "؛ كما نجد ـ على مستوى المكان ـ ثنائية " مكان الإقامة " و " المكان الغائب "؛ وبين هذه الثنائيات تتوزع تجربة القصيدة، وتنشطر ذات الشاعر ما بين غربة مكانية وزمانية وحنين لاعج إلى ما يناقضهما، أو ما بين الرغبة و العجز؛ الحنين والفقد؛ الإقامة الجبرية الاضطرارية والرغبة فى الرحيل / العودة للوطن.

وقد اتخذ الشاعر العربى من الحمامة / الورقاء / الطائر رمزا للحزن وفراق الوطن أو مرآة تنعكس عليها ذات الشاعر؛ على نحو ما نجد فى قول أبى فراس :

أقول وقد ناحت بقربى حمامة   أيا جارتا لو تعلمين بحالى
أيا جارتا لم ينصف الدهر بيننا   تعالى أقاسمك الهموم تعالي
تعالى ترى روحا لدى ضعيفة   تردد فى جسم يعذب بالى
أيضحك مأسور وتبكى طليقة   ويسكت محزون ويندب سالى
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة   ولكن دمعى فى الحوادث غالى

وفى أحيان أخرى يجعل الشاعر منها صورة مناقضة لما يعتمل فى ذاته، كما نجد - مثلا - فى قول أبى العلاء المعرى راثيا أباه عبد الله بن سليمان :

سأبكى إذا غنى ابن ورقاء بهجة   وإن كان ما يعنيه ضد الذى أعنى

وفى نماذج أخرى يختلط الحزن والغناء على الشاعر فلا يعرف إن كان صوت الطائر بكاء أم غناء وذلك فى قول المعرى :

أبكت تلكم الحمامة أم غنت   على فرع غصنها المياد

هذه هى الصورة الغالبة لهذا الرمز الشعرى المتكرر فى القصيدة

العربية، وإن كان الأمر يحتاج إلى دراسة موسعة لتتبع تنويعاته المتعددة؛ لكننا من خلال هذه النظرة العامة السريعة نستطيع أن نستوضح خصوصية شوقي في توظيف هذا الرمز الموروث؛ فهو يوحد ما بينه وبين " نائح الطلح " حتى كأنه بضعة منفلتة منه؛ فهو لم ينكر عليه نواحه ولم يتعجب من بكائه رغم أنه " طليق " و " خال " من الهموم كما فعل أبو فراس، ولم يجعل من غنائه " بهجة " ولم يختلط عليه بكاؤه وغناؤه كما فعل المعرى؛ بل جعل عواديهما واحدة، وهمومهما مشتركة.

ويبقى السؤال : لماذا كان هذا التوحد التام بينهما ؟ إن دالة " الطلح " يمكن أن تفسر لنا جانبا من جوانب هذا التوحد؛ فالطلح اسم واد بظاهر إشبيلية كان ابن عباد شديد الولع به؛ مما يعنى دلالته على الحضارة الأندلسية وإنتماءه لها؛ ولهذا فإن العوادى المشتركة التى تجمع بين الشاعر والطائر هى - فى جانب منها - ضياع هذه الحضارة؛ تماما كما تعنى - بالنسبة لكل منهما — الابتعاد عن الوطن سواء كان مصر بالنسبة للشاعر أو " الطلح " الذى هو علامة على الأندلس بالنسبة لهذا الطائر؛ وعليه فإن السؤال الوارد فى الشطر الثانى يعنى التسوية؛ فوادى الشاعر " مصر " لا يفترق عن وادى الطائر " الأندلس "؛ وليس ثمة فرق بين أن يحزن الشاعر على هذا الوادى أو ذاك.

ويحتوى البيت الأول على أسلوبين إنشائيين (النداء / الاستفهام) يعبران عن حالة التحسر والألم التى تسيطر على الشاعر، كما يغلب

عليه حروف المد في " يا نائح / أشباه / عوادينا / واديك / وادينا " وهى حروف تتاظر - صوتيا - امتداد حالة الحزن وعدم انقطاعها؛ كما يبدو التقابل واضحا بين الجمع فى " أشباه عوادينا " وهو ما يمثل الطرف الأول في الصراع، والمفرد فى " نائح الطلح / الشاعر " وهو ما يمثل الطرف الثاني فى الصراع.

وتعد الجملة الفعلية الأكثر محورية فى هذا البيت كما يبدو من الجملتين المتناظرتين " نشجى لواديك "، " نأسى لوادينا " واسم الفاعل الذى يؤدى معنى الفعل فى " نائح الطلح "؛ مما يدل على حركية البنية اللغوية التى تناظر حركة المشاعر وتتابعها وحدتها.

ومع البيت الثانى يتحول الخطاب إلى خطاب تأويلي لما رصده البيت الأول من شجون مشتركة أو " عوادٍ " واحدة؛ فها نحن نراها - تفصيلا - مع البيت الثانى فى صورة حسية باللغة القسوة أشبه بالتمثيل الحركى لدالة " العوادى "؛ فاليد التى قصت جناح هذا الطائر هى نفسها التى جالت فى " حواشى " الشاعر؛ إنها " اليد " المعتدية التى أزالت ملك " الأندلس " (قديما) واحتلت " مصر " وأبعدت الشاعر عنها (حديثا). لا فرق فى حقيقتها وإن تبدلت الأسماء والأزمان والأماكن.

ولنا أن نلاحظ الجناس الواضح بين " تقص " و " قصت " بتقاربهما الصوتى والذى يمكن أن يوحى - بفعل التأويل - إلى التقارب الدلالي؛ فالفعل الأول يروى قصة الإبعاد والنفى والاحتلال؛ وهى نفس الدلالة - تقريبا - التى يعبر عنها الفعل الثانى بصورة أكثر عنفا ومباشرة.

ويعتمد الفعلان (تقص / قصت) على تضعيف الصاد وهو من أصوات الصفير التى تتميز بأن مجراها " يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها فى نسبة علوهذا الصفير غيرها من الأصوات "[52] وهى صفات تساعد على تأكيد دلالة العنف والقسوة، كما يوحى المد فى الفعل " جالت " بطول مدة الحدث وما يترتب عليه من طول معاناة الشاعر.

وتكمن المفارقة فى استخدام كلمة " يد " متعددة الدلالة؛ فقد تكون بمعنى الفضل حين نقول - مثلا - " له علىَّ يد بيضاء "؛ وقد تكون دالة على البطش والنقمة أو أداة لهما؛ وهو المعنى الذى ينتخبه الشاعر فى هذا البيت لكنه يظل مستدعيا للمعنى الأول مما يؤكد حسن المفارقة المشار إليها.

ومع البيت الثالث نستشعر التدرج فى " الفعل "؛ فإذا كان الفعلان " قصت " و " جالت " يتجهان إلى تدمير فاعلية الذات وقدراتها؛ فإن البين ينفى هذه " الذات " ويرمى بها بعيدا عن وطنها. ومجازية البيت قائمة على " التشخيص " (البين / إنسان طاغ قاهر لا قدرة للذات على مواجهتها) فى مقابل الصورة التشخيصية للطائر فى مناجاته " أخا الغريب " وهو ما نجده فى البيت الأول والثانى فى " يانائح الطلح " و " ماذا تقص علينا "، وهكذا نصبح أمام ثنائية ضدية بين " البين " (طارد الذات ونافيها عن وطنها) و " الطائر " (ملا ذ الذات ومواسيها ورفيقها فى الحزن والاغتراب)؛ ف " كل غريب للغريب نسيب " كما

كان يقول امرؤ القيس؛ ولا شك أن " التشخيص " أنسب الوسائل البلاغية فى التعبير عن هذه الحالة سواء كانت حالة النفور بين الشاعر والبين أو حالة التجاذب والاتحاد بين الشاعر و الطائر؛ وذلك لأن التشخيص ـ كما يقول د. مصطفى ناصف ـ " صفة تتسرب فى كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها الاعتقادات القديمة فى أنفسنا. فى شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة "(٥٦) كما يوظف الشاعر خاصية التنكير فى " أيك " و " ظل " والتعريف فى " سامرنا " و " نادينا " للتعبير عن توزع مشاعره ما بين النفور والتعلق، ما بين تجاهل أماكن " المنفى " وعدم الاعتراف بها أو الركون إليها من ناحية والتعلق بسامره وناديه (وطنه) من ناحية ثانية؛ وهو ما يمكن أن نلاحظه ـ أيضا ـ على توظيف بنية الجملة الخبرية " رمى بنا البين...... " بدلالتها على اللجوء النفسى المناقض لحالة الاغتراب.

ومع البيت الرابع يتحول الشاعر والطائر إلى هدف لسهام الفراق وسكينه مما يوحى بتحول الصراع إلى حرب معلنة، وبناء الفعل للمجهول فى " ريش " و " سل " يوحى بمجهولية طرف الصراع الأول المعتدى والذى يعد الفراق مجرد علامة عليه أو نتيجة لمساعيه.

ويقع الشاعر فريسة بين شوق يدعوه وعجز عن تلبيته: وافتراق الجنس بين الشاعر والطائر لا يمنع اجتماعهما فى الهموم؛ فإذا كان هناك مقابلة بين " فرقنا " و " يجمعن " على المستوى اللفظى فإن هناك تشابها فى حقيقة ما يجمعهما من هموم؛ إن هذا الطائر ـ كالشاعر تماما ـ

لا ينسى وطنه بل هو دائم الحنين والتذكر له والظمأ إلى مائه ولهذا فهو يتحرك بطيئا من غصن إلى غصن باحثا عمن يواسيه؛ لكن ما يطلبه بعيد فألم الجسم أطباؤه كثيرون أما ألم الروح فلا شفاء له إلا بإزالة أسبابه من اغتراب ووحدة.

ويبدو لي أن الصفات التي يخلعها الشاعر على هذا الطائر ليست سوى صفاته هو، وبهذا يغدو هذا الطائر بمثابة " المعادل الموضوعي " للشاعر؛ على اعتبار أن " الوسيلة الوحيدة (أولنقل الأساسية) للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد " معادل موضوعي "... أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية - التي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسية - تحقق الوجدان المطلوب إثارته " [54] ولذلك فإن قول الشاعر - مثلا - " أساة جسمك شتى حين تطلبهم........" إنما هو خطاب موجه لذاته أكثر من توجهه لهذا الطائر.

ومن البيت العاشر يبدأ الحديث عن " الأندلس " (الفردوس الضائع) كما ارتبط بوجدان العرب و المسلمين جميعا؛ إن الشاعر يتناسى - أو يحاول جاهدا يتناسى - اسمها المعاصر مستعيدا اسمها القديم، فيتوحد بها معتبرا روابيها التي يراها أمام عينيه " روابينا " نحن العرب والمسلمين، وهي وإن تحولت إلى رسوم وأطلال فقد ظل الشاعر - وظللنا معه - على عهد الوفاء لها، ويتلاعب شوقي كعادته - بالجناس التام بين " رسم " بمعنى الطلل و " رسم " بمعنى النظام أو السنن، والمقابلة بين

" نجيش بالدمع " و " الإجلال يثنينا "؛ لكن دواعي الدمع تتكاثر حين يتذكر هؤلاء الفتية (فاتحى الأندلس) الذين لا تسيل دموعهم الا تقربا إلى الله؛ والذين كانت أخلاقهم دينا يهدى الناس إلى الحق؛ وجعلت من مدن الأندلس أشبه بالحرم المبارك؛ ولا ينبو خلد إلا جاء بديله كما يتماثل الخيرى والنسرين (نوعان من الزهر)؛ هذ الدواعي تستلزم نثر الدموع التى تشبه الثناء على هذا الثرى الضائع؛ كما تستلزم نظم المراثي التى كادت تحرك الثرى وتوقظ الملوك الغابرين.

لكن مصر على النقيض من ذلك، فإذا كانت الأندلس ملكا ذاهبا فإن مصر ملك حاضر، وهكذا يبدأ الحديث عن مصر وذكريات الشاعر فيها من البيت الثامن عشر؛ فمصر " عين من الخلد " تروى الشاعر كما تروى أبناءها المخلصين جميعا وإن كانت تخفى – مكرهة – محبتها لهم؛ وكأني بشوقي يلمح – بهذا القول – إلى الاحتلال وتعاون القصر معه في هذه المرحلة، لكن شوقي يتجاوز ذلك سريعا ليتذكر طفولته وصباه على جوانبها وحافاتها وملاعبها وأربعها التي تحققت فيها أهدافه وأمانيه؛ ولا عجب فقد كانت مصر مطلع السعد ومغرب الحظوظ؛ وحتى عندما فارقها الشاعر منفيا فقد ظل روحها وريحانها يشمله كأنها – أى مصر – أم موسى حين ألقت نبى الله فى اليم خوفا عليه من الهلاك فى ضرب من التشبيه التمثيلى المعبر عن هذه الحالة متعددة الأطراف حيث يعقد الشاعر المشابهة على هذا النحو التالى :

– مصر تنفى أبناءها مضطرة خوفا عليهم من الهلاك داخلها

– أم موسى تلقى نبي الله في اليم مضطرة خوفا عليه من الهلاك.

وبهذا المعنى يبرئ شوقي مصر ـ مصر الحقيقة التي عرفها بعد النفي من تهمة إبعاده عن وطنه الذى لا ينقطع كرمه وإحسانه.

وبعد رحلة التذكر هذه يعود الشاعر إلى واقعه الاليم في منفاه البعيد فيخاطب " سارى البرق " ـ كما خاطب نائح الطلح سابقا ـ ويتجاوبان بالبكاء وتملأ الدموع الأرض والسماء، لقد أصبح الحزن كونيا؛ ولم يعد في مقدور الشاعر النوم أو النسيان؛ بل يظل ـ ليله ـ قائما يتذكر وطنه كأنه يتعبد في هواه؛ حتى يتحول إلى زفرة حائرة حين يضمه الليل؛ ولا يجد وسيلة إلا مناشدة " البرق " أن يلم بمصر ويقف على نيلها ويواسى ماذبل من منازل وما تهدم من مغان

وفى حركة مقابلة يستقبل الشاعر نسيم مصر العاطر ـ أو هكذا يتخيل ـ هذا النسيم الذى رد البصر إلى الشاعر كما رد قميص يوسف النظر إلى أبيه؛ وهو في رحلته تحمل الصعاب حتى أتى الشاعر الذى لا يستطيع أن يجازيه بالأرواح غالية. ويتمنى الشاعر عودة هذا النسيم ـ مرة أخرى ـ محملا بالشوق إلى أهله الذين ظل ودهم عقيدة ثانية لا تتبدل بينما ود الآخرين شبيه بالدنيا في تبدلها وتقلبها.

وهكذا تسلمنا القصيدة فيما يشبه الأمواج المتتابعة إلى الحديث عن الأهل ـ الأحبة بدءا من البيت الثالث والأربعين فيصف جزعه من الفراق وطول ليله الذى لا ينتهى كأن آخره يوم القيامة كما لو كان ليل النابغة

الذبيانى مسببا له جرحا لا يندمل ويسيل دموعا لا تجف؛ لكن الشاعر يتجلد - نهارا - أمام الشامتين ويتصبر فى احتمال الألم.

ثم يعود الشاعر - مرة أخرى - إلى ذكرياته فى مصر، فيصف طبيعتها ونيلها وأمجادها القديمة؛ حيث يبدو عهده فيها نضرا لينا كأعطاف الصبا ويبدو الزمان مثل شجرة مورقة، وقد وظف الشاعر الإيقاع توظيفا لافتا فى البيت الثالث والخمسين الذى يقوم على التوازن أو ما يسمى بـ " حسن التقسيم " بين جمل اسمية متتابعة لا تتجاوز المبتدأ والخبر والتى تشترك أخبارها - باستثناء الخبر الأخير - فى القافية :

" الوصل صافية " / " والعيش ناغية " / " والسعد حاشية " / " والدهر ما شينا " فهو أشبه بالإيقاع اللاهث الذى يجهد الشاعر من خلاله فى استعاده ألوان ذكرياته ومشاهده المتعددة؛ ثم ينخفض الإيقاع - فى البيت التالى ويتسم بالبطء من خلال حروف المد فى " نحتال / العقيان / تحسبها / بلقيس " بما يوحى بطول تأمل هذا المشهد الطبيعى والاستغراق فيه، وكأن الشاعر يحاول تثبيته أمام عينيه.

وفى البيت الخامس والخمسين يتدفق الإيقاع كتدفق مياه النيل. لكن الشاعر يحترز فى تصوير هذا التدفق فيربطه بتدفق الدنيا المتحولة والمتقلبة والتى لا تستقر على حال، مثلها مثل السعد الذى لا دوام له والنعمى التى لاتطرد، والسيل الذى لا يعف دائما، والمقدار الذى إن لان حينا فهو لايلين فى أحيان كثيرة.

لكن هذا الاحتراز - من جانب آخر - يؤكد تدفق النيل لأنه يتسبّب تدفقه بكل هذه العناصر في حال تمامها ودوامها.

ثم يخلع عليه مجموعة من الصفات المتآزرة فهو واهب الحياة وهو طاهر ومبارك منذ ألقى فيه تابوت موسى عليه السلام وجاءته الأنوار من سينا بأماكنها الدينية المشهورة وقد بلغ غاية الكرم في عطائه الذى لا ينقطع.

ثم ينتقل الشاعر من الحديث عن النيل إلى الحديث عن المصريين فيصفهم بالقوة والفروسية؛ لكنه يتوقف عند صفة يكاد يستمدها من تجربة الغربة التى يعانى منها حيث يشبه المصريين باليواقيت التى كلما خاضت النار زاد نقاؤها في صورة تشبيهية يمكن تخطيطها على هذا النحو :

- اليواقيت كلما خاضت النار زاد نقاؤها واتضح جوهرها

- المصريون كلما خاضوا تجربة قاسية كالغربة زاد انتماؤهم وظهر معدنهم الأصيل.

واختيار اليواقيت - تحديدا - يوحى بصلابة المصريين وقدرتهم على مواجهة الصعاب . فالمشبه به (اليواقيت) يتمايز عن غيره من المعادن الكريمة بالصلابة الشديدة.

وتلعب ثنائية " الثبات و التلون " دورها في الإيحاء بإحدى صفات المصريين وهى الثبات على المبدأ أو الانتماء في مقابل الشانئين من

أعدائهم وكارهيهم الذين يتلونون كالحرباء.

ثم يتوقف الشاعر ليتأمل " شمس " مصر التى لم تشرق على ملك أضخم من ملك مصر، والتى ألهها المصريون فكانت سببا لازدهار واديهم.

وينسب شوقي ازدهار الحضارات كلها إلى الحضارة المصرية وينسب معجزة الأهرام إلى الدهر لأنه من الصعب تصديق أنها " بنيان فإنينا " لكن هذا المجد الذى استرسل الشاعر في وصفه لم يدم، ويصبح الدهر الذى رآه الشاعر بانيا للأهرام هو نفسه الطرف المعادى، ولعل ذلك يذكرنا بما قلناه سابقا عن مفهوم شوقي للزمن.

ثم يتمنى الشاعر لو استطاع خوض صواعق الجو ونار البر ومياه البحر شديدة الحرارة حتى يصل إلى مصر؛ ويلتقى بـ " كنز حلوان " (أمه) التى هى صورة من أمه الكبرى " مصر ".

القصيدة - كما هو واضح - معارضة لنونية ابن زيدون الشهيرة التى تبدأ بقوله :

أضحى التنائى بديلا عن تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا

لكن قصيدة شوقي كانت أشبه بالقراءة الجديدة للنص القديم، فهذا النص القديم لم يكن سوى حافز لشوقي على صياغة معان جديدة وتجربة أكثر شمولية وعموما من تجربة ابن زيدون الخاصة؛ وهو ما يمكن قوله

على معارضات شوقي عموما حيث " إن المعارضة عند شوقي لم تقم على النسخ ولا السلخ ولا المسخ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة، وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بالقراءة الجديدة للموضوع المشترك أو المتقارب... وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضبط لحدها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض المواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام " (55) وهذا يعني أن معارضات شوقي تقف على النقيض من مفهوم " النسخ " بمعنييه :

معنى المحاكاة التامة ومعنى النقض (56) محققة بذلك جدل المحافظة والتجديد، لأنها ـ من ناحية ـ تشير بوضوح إلى أصلها المعارض (بفتح الراء) وتستدعيه من خلال البحر العروضي والقافية، ومن ناحية أخرى تقدم تجربتها الخاصة ومعانيها المحدثة.

والحقيقة أن هذا الجدل بين المحافظة والتجديد يمكن تبينه بجلاء في بناء الصورة الشعرية في هذه القصيدة؛ فمن المعروف أن الشعر الإحيائي ـ عموما ـ يقوم على مبدأ المحاكاة الخارجية وكلما تقاربت أطراف الصورة الشعرية زاد ذلك من مصداقيتها على مستوى التشابه الشكلي الظاهري وإن أوقعها ذلك ـ في بعض الأحيان ـ في تناقض داخلي بين ماتثيره أطراف الصورة من إيحاءات وجدانية ولعل أشهر الصورالتي تحقق هذا التشابه الشكلي رغم مايثيره من إيحاءات وجدانية متناقضة تشبيه حمرة الورد بالدماء؛ وفي بعض الأحيان يحرص شوقي على

تحديد الملامح الخارجية حرصا بالغا مبتعدا بذلك عن التجربة الكلية للقصيدة؛ على نحو ما يمكن أن نلحظه ـ مع د. كمال أبو ديب ـ في وصف أحمد شوقي لمجلس السباع في مدىنة الحمراء في سينيته الشهيرة التي يعارض فيها قصيدة البحتري؛ فهذه القصيدة تدور ـ أيضا ـ حول تجربة غربته في الأندلس أو " أسبانيا " مثل نونيته موضوع الدراسة. لكنه يبتعد عن تصوير هذه التجربة ـ في بعض المقاطع ـ ويستغرق في وصف ما يشاهده وصفا حسيا يعتمد على ما يلحظه بعينيه دون أن يرصد أثر ذلك على ذاته أو ربط ما يصفه بتجربة الغربة؛ ولتوضيح ذلك يمكن أن نتامل أبياته في وصف مجلس السباع :

نقلوا الطرف في نضارة آس	من نقوش وفي عصارة ورس
وقباب من لازورد وتبر	كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعاني	ولألفاظها بأزين لبس
مرمر قامت الاسود عليه	كلة الظفر لينات المجس
تنثر الماء في الحياض جمانا	يتنزى على ترائب ملس

فأطراف هذه الصورة الكلية تقوم ـ باستثناءات قليلة ـ على مدركات حاسة البصر، وليس عجيبا أن يدرك شوقي هذا فيبدأ الأبيات بقوله " نقلوا الطرف " لأنه يعتمد على الصورة البصرية بأطرافها العديدة (نضارة أس، نقوش، ورس، لازورد، تبر، الربى، ظل، شمس، خطوط، لبس، مرمر، الأسود).

وقد علق د. كمال ابو ديب على هذه الأبيات بقوله إنها " لا تصدرعن الرؤيا العميقة المولدة للنص، بل عن قوة الإنشاء التراثى و طغيانه... (حيث) ترصد فى عزلة عن التجربة الأساسية وتكتسب استقلآلية نووية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإنشاء التراثى فى مراحل مختلفة من تكونه "[57].

نخلص من ذلك - إذن - إلى أن المحاكاة فى القصيدة الإحيائية كانت تتجه - غالبا - إلى " الخارج "، ولهذا فقد ظلت مصادر الصورة - عند شوقى ممثلة فى مصدرين رئيسيين هما : الطبيعة والتاريخ.

لكن النقلة الأساسية التى جاءت مع حركة الرومانسية بأجنحتها المختلفة فقد نقلت هذه المحاكاة إلى " الداخل " معلية بذلك الرؤية الوجدانية على الرؤية البصرية، ف " الشعر وجدان " كما كان يقول عبد الرحمن شكرى :

ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان

لكن ذلك لايمنع من تداخل نمطى المحاكاة (النمط الخارجى، والنمط الداخلى) فى كل من الشعر الإحيائى والرومانسى؛ وشوقى تحديدا - من أكثر الشعراء الإحيائيين جمعا لهذا التداخل الفنى اللافت بين نمطى المحاكاة.

وقد درجت العادة على تقسيم الصورة الشعرية - طبقا للمصطلحات

البلاغية القديمة ـ إلى : تشبيه، واستعارة مكنية أو تصريحية، وكناية، ومجاز مرسل إلى آخر التقسيمات البلاغية المعهودة؛ أو تقسيمها – طبقا لمصطلحات النقد الحديث ـ إلى صورة تشخيصية وتجريدية بناء على طبيعة أطراف الصورة الشعرية.

ومن الممكن ـ بطبيعة الحال ـ توظيف إحدى الطريقتين. لكنني أرى في ذلك تفكيكا لبنية القصيدة من خلال الاعتماد على أبيات مفردة؛ والأكثر جدوى ـ في تصوري ـ هو مقاربة هذه الأنماط المجازية جميعها ـ في حال وجودها بطبيعة الحال ـ داخل مجموعة من الأبيات المتجانسة دلاليا والتي تشكل بنية مستقلة نسبيا يمكن الاعتماد عليها.

والاقتراح الذي أحاول تقديمه ـ هنا ـ هو الانطلاق من مبدأ " المحاكاة " بوصفه مبدأ موجها للقصيدة الإحيائية ـ لتقسيم أنماط الصورة الشعرية؛ وبهذا الاعتبار سنجد تنوعا لافتا في بنية الصورة عند شوقي؛ فهو لم يقتصر على " الخارج " (الطبيعة / التاريخ / الشخصيات) بل تجاوز ذلك إلى ما يمكن أن نسميه بـ " الصورة الذاتية " التي تقوم على " محاكاة الداخل " تصوير الحركة النفسية، وفي هذا النمط تتباعد أطراف الصورة الشعرية ولا يغدو التشابه الظاهري أساس بنائها.

وفي القصيدة موضوع الدراسة يمكن أن نجد هذه الأنماط المختلفة للصورة الشعرية وذلك لإيمان شوقي بفاعلية الخيال، على نحو ما يتضح من تحديده لمفهوم الشعر بقوله إنه " فكر وأسلوب، وخيال لعوب، وروح موهوب "[58] وهو تعريف يجمع – من حيث الاهتمام – بين

أكثر من عنصر بنائى من عناصر الشعر يأتى فى مقدمتها الفكر بإعتبار الشاعر الإحيائى حكيما أو مفكرا أو هاديا وهذه العناصر تفرق بين الشعر والنثر الاعتيادى المتداول؛ وقد تميز أسلوب الإحيائيين بالجزالة والقوة والبيان إلى الدرجة التى دفعت د. أحمد هيكل إلى تسمية هذا الاتجاه بـ " الاتجاه المحافظ البيانى " فى كتابه " تطور الأدب الحديث فى مصر؛ وذلك لأن هذا الأسلوب البيانى هو أهم ما يميز الشعر الإحيائي، ثم يأتى دور " الخيال " والاستخدام المجازى للغة، والذى يعد صفة جوهرية داخلة فى طبيعة الشعر " فالاتجاهات تأتى وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة فى القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر "(59) وقد تعددت نظرة المذاهب الشعرية إلى طبيعة الخيال ما بين الصورة العقلانية عند الكلاسكيين والذاتية المجنحة عند الرومانتيكيين والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين والتجريدية و التشخيصية عند الرمزيين "(60) ومن اللافت – حقا – هو أن الصورة الشعرية – عند شوقى – تجمع بين هذه الأنماط جميعها، مع غلبة الطابع الكلاسيكى وهذا أمر طبيعى حيث إن " لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى – فشعر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالتشبيه والحشو بالنعوت التزيينية، والشعر الحكمي، والتوازن بين الأجزاء والطباق "(61)

وربما كان شيوع التشبيه – فى الشعر الإحيائى – مقارنة بالاستعارة

على سبيل المثال راجعا إلى سيادة الاهتمام بالرؤية البصرية في بناء الصورة الشعرية على حساب الرؤية الوجدانية وغلبة ما يسميه د. جابر عصفور بـ " المخيلة الاستحضارية " التي يغلب عليها التصوير " المرآوي " الذي يتطابق فيه – أويكاد – الأصل والصورة، وهكذا يمكن القول " إن شعر شوقي يتخذ الخيال براقا له لكن تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان، ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ما هو داخله وما هو خارجي، ولكنه توازن في صالح الخارجي، ما دام العقل، روح الحقيقة، هو الذي يمسك بالعنان وما ظلت حركة الشاعر مهما انطلقت حركة محددة [على نحو ما يظهر من قوله] :

يملى عليها عقله وجنانه   ما ليس ينكره هوى وجدانه "[62]

بعد هذا التمهيد النظري والذي كان ضروريا يمكننا اختيار بعض النماذج الشعرية من القصيدة موضوع الدراسة والتي يمكن توزيعها طبقا للتصنيف التالي :-

-1 الصورة الذاتية (محاكاة الداخل) :

ذكرنا أن الصورة الذاتية – أو الوجدانية – هي محاكاة للداخل وانعكاس لحركة النفس وما يفتعل داخلها من مشاعر، وخلع لهذه الأحاسيس على عناصر الطبيعة وهذا ما نلمسه بوضوح في الأبيات (25 – 42) والتي يبدأها الشاعر بالأسلوب الإنشائي (النداء) "

ياسأرى البرق يرمي عن جوا نحنا...... " ومن الواضح أن الأسلوب الإنشائي - خاصة النداء - يقوم على استحضار المخاطب (بفتح الطاء) ومحاولة الإثارة الوجدانية وتفعيل المشاركة بين الطرفين؛ وتقوم الصورة الشعرية في هذا الأسلوب على ظاهرة " التشخيص " الذى يعد " ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم، فقد أكثر الرومانيكيون منها وكان طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوعا وأوسع مدى ولذا عد ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لإحساسهم ورقة مشاعرهم " (63) ورغم أن هذه الظاهرة تعد إحدى خصائص القصيدة الرومانسية فإننا نجدها كثيرة التردد في شعر شوقي، وتفسير ذلك أن شوقى من أكثر شعراء الإحياء تأبيا على التصنيف، فبجانب قصائده التى تتصف بالمعمار الكلاسيكى من حيث اللغة والخيال والبناء الصورى نجد قصائد تتسم بطابع رومانسي واضح، وقصائد ذات طابع هزلي ساخر خاصة فيما يعرف بالإخوانيات التى كتبها عن صديقه د. محجوب ثابت؛ كما يرجع شيوع ظاهرة " التشخيص " عنده إلى أن هذه الظاهرة تعد " وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة في كل شعرنا العربى الحديث بكل اتجاهاته وتياراته المختلفة بما في ذلك التيارات التى لم تتأثر تأثيرا مباشرا بالروما نتيكية" (64)

وقد اعتمد شوقى على هذه الظاهرة في القصيدة موضوع الدراسة اعتماد كبيرا في مثل قوله : يا نائح الطلح، رمى بنا البين، كل رمته النوي، إذا دعا الشوق، لكن مصر وإن أغضت على مقة............

ثم يوحى الشاعر بالتقارب الدلالى من خلال تقنية الجناس الناقص فى " يرمى ويهمى " والفعل المضارع يستحضر صورة الحدث أثناء وقوعه فكأننا نعيش داخله أو إزاءه ونراه بأعيننا، والبيت يصل ما بين " السماء " (سأرى البرق) والذات (جوانحنا – مآقينا)، ومع البيت الثانى (السادس والعشرين) يزداد ذلك التداخل فيترقرق البرق دمعا يشبه الدماء ويتجاوب معه بكاء الشاعر الذى يخضب الأرض ويتميز البيت بالتوازن الدقيق الذى يوحى بالمماثلة بين " الأرض " و " السماء " وبكاء البرق وبكاء الشاعر، وهكذا تتداخل العناصر الطبيعية والإنسانية مما يؤكد ذاتية الصورة الشعرية وخلع مشاعر الذات على العالم والطبيعة؛ كما يعتمد البيت على قوة السبك والتآلف القائمين على استخدام أسلوب الشرط بأجزائه المترابطة (لما / ترقرق / هاج......)

وعطف الجمل فى " هاج البكا فخضبنا الأرض..... " والتتابع السريع الذى يوحى به حرف العطف " الفاء ".

وتبدو دالة الدمع كثيرة التردد فى هذه القصيدة، وفى غيرها من القصائد فقد شبه دمعه بمياه البحر فى قوله :

نفسى مرجل وقلبى شراع   بهما فى الدموع سيرى و أرسى

ولا أود أن أرجع هذه الخاصة إلى الطابع الرومانسى الذى يظهر

في بعض قصائده وصوره بل أرجعها إلى مفهومه للشعر الذى عبر عنه بقوله في رثاء " ثروت " باشا :

الشعر دمع ووجـدان وعاطفة　　　ياليت شعرى هل قلت الذى أجد

وهو تعريف يقترب كثيرا من المفهوم الرومانسى للشعر ويكاد يتماهى مع قول عبد الرحمن شكرى الذى أشرنا إليه من قبل " ألا يطائر الفردوس إن الشعر وجدان " لكن بيت شكرى كان أكثر شهرة في الدلالة على هذا التوجه الرومانسي الجديد في الشعر المصري.

ومن الواضح أن الشاعر – فى البيتين السابقين – كان يعتمد على توزيع أطراف الصورة مكانيا (السماء – سأرى البرق – الأرض – الشاعر) لكنه مع البيت التإلى (السابع والعشرين) ينتقل إلى الفضاء الزمنى : " الليل يشهد لم تهتك دياحيه على نيام........ " والمخاطب (بفتح الطاء) فى تهتك " يعود على سأرى البرق، أى أن البرق لم يهتك ظلام الليل على الشاعر وهو نائم؛ وتقوم الصورة على ظاهرة " التشخيص " أيضا على سبيل الاستعارة المكنية الممتدة إلى قوله " ولم تهتف بسائلينا " ويتحول الشاعر من بنية الأسلوب الإنشائى فى " يا سرى البرق..... " إلى الأسلوب الخبرى بدءا من " لما ترقرق.... "، " الليل يشهد..... " وكأنه يقرر مجموعة من الحقائق غير القابلة للشك؛ والتوازن بين لم تهتك " و " لم تهتف "، والجناس الناقص فى " تهتك " و تهتف " كما نلاحظ تعبير الشاعر عن نفسه بصيغة " الجمع

" فى " نيام "، " سائلينا " وكأنه أصبح رمزا لكل المغتربين عن الوطن والمنفيين عنه.

وإذا كانت الداله اللغوية تستدعى مصاحباتها خاصة فى الشعر الكلاسيكى حيث استدعى " سأرى البرق " السماء، واستدعى " الدمع " المآقى فإن " الليل " يستدعى الدجى (دياجيه) كما يستدعى " النجم " فى قوله :

والنجم لم يرنا إلا على قدم نيام ليل الهوى للعهد راعينا

والصورة قائمة على الاستعارة المكانية حيث يشترك الشاعر والنجم فى الرؤية المتبادلة؛ وهى صورة مقدمة من خلال أسلوب القصر القائم على النفى والاستثناء " لم يرنا إلا..... " مما يؤكد دوام الشاعر على حالة واحدة لا يبرحها (قيام الليل ورعاية العهد).

ثم تأتى الصورة التشبيهية الأولى فى هذه الأبيات مع البيت التاسع والعشرين :

كزفرة فى سماء الليل حائرة مما تردد فيه حين يضوينا

ومن الواضح احتواء هذا البيت على أداة التشبيه والمشبه به فقط بينما ورد المشبه فى البيت السابق، فالصورة التشبيهية تريد أن نقول إن الشاعر فى قيامه الليل ورعايته العهد وترد يده للآهات حين يضمه

الليل يشبه زفرة حائرة فى سماء الليل. وفى هذه الصورة يتخلص شوقى تماما من نمط الصورة الكلاسيكية القائمة على التشابه الظاهرى ورصد الملامح الخارجية. فالصورة - هنا قائمة على تشابه الواقع النفسى بين حالة الشاعر فى الليل والزفرة " الحائرة كما تقوم على تشغيل حاسة السمع بوصف (الزفرة) أحد مدركاتها وليس حاسة البصر فحسب

وذلك لأن الصور الشعرية - بصفة عامة - لا تقوم على الصور البصرية فقط حيث " يميل النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس....... كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية " (65)

فى البيت الثلاثين يعود الشاعر إلى مخاطبة " سارى البرق " مرة أخرى أى أنه قد استغرق شعريا فى وصف حالته مما يؤكد ذاتية الصور الشعرية - على مدار خمسة أبيات ولا يخل بذلك إلتفاتته السريعة على " البرق " فى " لم تهتك دياجيه " لأنها واقعة فى سياق تصوير التجربة الوجدانية.

يعود الشاعر - إذن - إلى مخاطبة " سارى البرق " فى قوله :

يالله إن جبت ظلماء العباب على ... نجائب النور محدوا بجيرينا
ترد عنك يداه كل عادية ... إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
حتى حوتك سماء النيل عالية ... على الغيوث وإن كانت ميامينا

وأحرزتك شفوف اللازوؤد على   وشى الزبرجد من أفواه وادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة   ربت خمائل واهتزت بساتينا
وآس ما بات يذوى من منازلنا   بالحادثات ويضوى من مغانينا

تبدولى هذه الأبيات السبعة كما لو كانت بيتا واحد أو بنية متكاملة شديدة الترابط على المستوى الدلالى واللغوي. وآية ذلك أن البيت الأول يبدأ بأداة الشرط " إن " وفعل الشرط " جبت " ولا يأتى جواب الشرط، إلا فى البيت قبل الأخير " فقف إلى النيل.... " ويأتى فعل البيت الأخير " آس " معطوفا عليه مما يضعه - دلاليا فى سياق جواب الشرط، وهذا ما يدفعنا إلى النظر فى الأبيات كلها بوصفها صورة كلية مركبة تتمايز عن الصور الجزئية التى تتغلب على شعر شوقي أو غيره من الإحيائيين.

هذه الصورة الكلية تجعل " سأرى البرق " أشبه بالفارس الذى يمتطى نجائب من نور يجوب بها ظلمات الموج يحدوه جبريل عليه السلام الذى ترد يداه عن " سأرى البرق " كل عادية سواء كانت إنسا يعيثن فسادا أو شياطينا وهكذا حتى تحتويه سماء النيل وخمائله وأرجاء الريف؛ عندئذ يطلب منه الشاعر أن يقف على النيل وأن ينزل على خمائله كما ينزل الطل الرياحينا؛ وأن يداوى ما تهدم من منازلها ومغانيها والصورة قائمة على قوة التذكر والاستدعاء والحنين وهى كلها تساعد على تشغيل قوة التخيل التى تتوقف على يقظة الذاكرة " ولهذا

كان اليونانيون الأقدمون يسمون القوة الشعرية بنت الذاكرة فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلا " [66]

والثنائيات الفاعلة في هذه الصورة تتمثل في ثنائية " الظلام والنور " في " ظلماء العباب " و تجائب النور "، وثنائية " الطهر " و الفساد " في جبريل " الذى يحدو الرحلة في مقابل " إنسا يعثن فسادا أو شياطينا. وثنائية " الخضرة " و " الذبول " في " الخمائل " و " البساتين " من ناحية و " يذوى "، " يضوى " من ناحية أخرى.

وهذه الأبيات – في تصورى – تعكس تجربة القصيدة أو تجربة شوقي كلها في المنفى فلا أظن أن قوله " إنسا يعثن فسادا أو شياطينا " يخلو من الإشارة إلى أعدائه داخل الوطن سواء كانوا من المحتلين أو أعوانهم؛ خاصة أن هذا الشطر يبدو لا فتا داخل سياق الوصف الذى تقدمه الأبيات، مما يجعل من " العادية " التى يشير إليها دالة على ما يحدث للوطن من حادثات " كما يجعل من " ذبول المنازل " على سبيل المجاز أو تهدمها على وجه الحقيقة أثر من آثار هذه العوادى والحادثات.

تبدو الأبيات اللاحقة بمثابة الحركة المقابلة للأبيات السابقة؛ فإذا كان بدء حركة " سأرى البرق " من " الأندلس " إلى مصر فإن حركة النسيم العاطر تبدأ من مصر إلى الأندلس في رحلة عكسية للرحلة الأولى :

ويا معطرة الوادي سرت سحر   فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها   قميص يوسف لم نحسب مغالينا

جـشـمـت شـوك السـرى

حـتـى أتـيـت لـنـا بالـورد كتبا وبالريا عناوينا

فلو جزيناك بالأرواح غالية عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا

هل من ذيولك مسكى نحمله غرائب الشوق وشينا من أمانينا

سقيا لعهد كا كناف الربى رفة انى ذهبنا واعطاف الصبا لينا

إلى الذين وجدنا ود غيرهم دينا وودهم الصافى هو الدنيا

لا تقوم ظاهرة " التشخيص " فى البيت الأول على مجرد التوجه إلى النسيم بالنداء على نحو مارأينا فى " يانائح الطلح " أو " ياسارى البرق " بل إن شوقي يمتد بالظاهرة فيتخيل النسيم فى صورة حسناء ذكية الثياب ثم يعقد تشبيها بين هذه الثياب وقميص يوسف الذى رد البصر إلى أبيه.

وتستمر هذه الصورة التشخيصية في تصوير رحلة هذا النسيم عبر الشوك الذى يدا ـ بعد رحلته الشاقة هذه ـ كأنه رسالة عاطرة من الأحبة كتابها كالورد وعناوينها كالرائحة الذكية.

واللافت حقا هو هذه المفارقة الواضحة بين رحلة " سارى البرق " ورحلة " النسيم العاطر " ليس فقط على مستوى الحركة العكسية التى أشرت إ ليها سابقا، بل على مستوى طبيعة كل منهما؛ فقد كانت الرحلة الأولى على " نجائب النور " محدوة بجبريل عليه السلام الذى يرد كل عادية تعترض مسيرة الرحلة أما الرحلة الثانية فقد تجشم فيها

" النسيم " شوك السرى حتى حقق غايته بالوصول إلى الشاعر.

ورغم ما بين " دنيا " و " دين " من جناس ناقص فإن بينهما ـ كذلك ـ نوعا من المقابلة حيث توحى دالة " دنيا " بالتحول والتقلب والزوال بينما يمثل " الدين " عقيدة ثابتة لا تتغير. وهكذا نلاحظ ان هذه الصورة الذاتية التى تحاكى الداخل قد ابتعدت بدرجة واضحة ـ عن التشابه الظاهرى بين عناصرها، وإنها قد اعتمدت بصورة أساسية على ظاهرة " التشخيص " القائم على الاستعارة والتشبيه؛ وذلك على عكس ما يمكن أن نلاحظه على الصورة الموضوعية التى تقوم على محاكاة الخارج.

2ـ الصورة الموضوعية (محاكاة الخارج) :

يمكن مقاربة نمط هذه الصورة الموضوعية فى الأبيات (51 ـ 67) من القصيدة موضوع الدراسة، هذه الأبيات التى تبدأ بقوله :

وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا

إلى قوله :

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا

يتعامل البيت الأول من الأبيات المشار إليها مع " العهد " وهو شى معنوى كما لو كان شيئا ماديا (أرضا، حديقة، شجرة وارفة........) يدعو لها الشاعر بالسقيا، وواضح ما تنطوى عليه هذه الصورة من

استعارة مكنية وهي صورة كثيرة التردد في الشعر العربى ولعل أشهرها قول لسان الدين بن الخطيب :

جادك الغيث إذا ا لغيث همى　　　يازمان الوصل بالأندلس

ثم يستمر الشاعر فى الإيحاء بمادية هذا العهد وكأنه يستحضره أمام عينيه ويجسده بصورة واقعية من خلال تشبيهه بـ " أكناف الربى " و " أعطاف الصبا " ؛ وفى البيت الثانى يعبرعن " العهد " بـ " الزمان " ويشبهه بشجرة كثيرة الأغصان ملتفة الأوراق :

إذ الزمان بنا غيناء زاهية　　　ترف أوقاتنا فيها ريا حينا

كما تبدو الأوقات ـ فى الشطر الثانى شبيهة بالثمار من خلال بنية الاستعارة المكنية فى " ترف أوقاتنا " ، وهو ما يؤكد علاقة التجاوب بين الزمان بصورة عامة وأوقات الشاعر ، وهى علاقة عضوية أشبه بعلاقة الشجرة بثمارها.

ثم يقوم البيت التالى على ما يسميه البلاغيون بحسن التقسيم :

الوصل صافية، والعيش ناغية　　　والسعد حاشية، والدهر ماشينا

حيث تتوالى الجمل الاسميه المكونة من المبتدأ والخبر مع اتفاقها فى القوافى الداخلية محققا بذلك درجة عالية من الإيقاع ، وهو ما يتناسب

مع حالة الحنين اللاعج التى تسيطر على الشاعر؛ وهو ما يمكن أن نتلمسه أيضا فى تشبيه " الشمس " بـ " بلقيس " :

والشمس تختال فى العقيان تحسبها   بلقيس ترفل فى وشى اليمانينا

فهى صورة تدل على الجمال الباذج والتألق، وهو تشبيه معكوس فمن الشائع تشبيه الإنسان بالشمس أوالكواكب أو الشهاب كما فى قول النابغة مادحا :

فإنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

أو قول الشاعر مادحا مصعب بن عمير :

إنما مصعب شهاب من الله   تجلت عن وجهه الظلماء

ومع ذلك فإن صورة شوقى أكثر تاثيرا رغم صياغتها على نمط التشبيه المعكوس. فصورة " بلقيس " بجمالها وترفها وزينتها التى تداعب خيال القارى أكثر حضورا فى وجدانه مقارنة بإحساسه بالشمس ربما لأن الشمس تملأ علينا حياتنا فلا نكاد نشعر بها.

ثم يعقد الشاعر خمسة تشبيهات متتابعة، يغدو فيها المشبه واحدا وهو " النيل " وتتعدد صورة المشبه به (الدنيا، السعد، النعمى، السيل، المقدار).

ولا شك فى ملاحظة انعكاس الرؤية الذاتية فى تشكيل الصور

السابقة رغم اتسامها بالموضوعية واتجاهها إلى محاكاة الخارج حيث لم يتوقف الشاعر عند رصد التشابهات الحسية بين عناصر الصورة، وربما اتضح ما أقصده إذا ما تأملنا بيت ابن المعتز القائم على هذا الرصد الخارجي في وصفه للهلال بقوله :

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

فابن المعتز لم يكن يقصد إلى شي في رسمه لهذه الصورة غير إبراز تشابه الهلال والزورق في الاستدارة واللون الفضي وما بين السحاب والعنبر من تشابه لوني، دون أن يخلع على هذه الصورة إحساسه بها.

ما يفعله شوقي في صوره الموضوعية السابقة يختلف عن ذلك حيث نلحظ حضور الذات و إحساسها بما يقدمه، حتى غدت العناصر الموضوعية الخارجية، امتدادا للذات أو أدوات يشكل الشاعر بها تجربته الوجدانية ورؤيته للوجود؛ وحتى مايبدو من تشابه ظاهرى سرعان ما ينحرف الشاعر عنه مقدما رؤيته الذاتية لهذا التشابه الشكلي، على نحو ما يبدو من الأبيات التالية :

ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا   ماء لمسنا به الإكسير أوطينا
أعداه من يمنه التابوت وارتسمت   على جوانبه الأنوار من سينا
له مبالغ ما فى الخلق من كرم   عهد الكرام وميثاق الوفيينا

والأبيات تدور - كما هو واضح - حول النيل وعلاقته بالأرض و الإنسان، والنيل من التيمات الشعرية كثيرة التردد فى شعر شوقى سواء كانت القصائد كلها دائرة حوله كما فى قصيدته الشهيرة التى تبدأ بقوله مخاطبا النيل :

من أى عهد فى القرى تتدفق وبأى كهف فى المدائن تغدق ؟

أو كان جزءا من القصيدة؛ ويتعامل شوقى مع النيل كما لو كان " شخصية اعتبارية " - طبقا للمصطلحات السردية - ويخلع عليه كثيرا من الملامح الأسطورية؛ والأبيات التى معنا تلمح - فى إحدى الصور الجزئية - التشابه الظاهرى بين ماء النيل و الذهب، لكنه ينحرف سريعا - كما ذكرت - عن هذا التشابه الظاهرى فيجعل من الماء إكسير الحياة، إلا أن الصورة لا تنطوى على تشابه حسى أو لا يعنيها هذا التشابه بل يعنيها تصوير عطاء النيل ويمنه وطهره، ويزداد هذا التباعد بين أطراف الصورة - على المستوى الظاهرى - فى قوله :

نحن اليواقيت

خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا

حيث نجد أنفسنا أمام تشبيه تمثيلى يمكن تحديد طرفيه وطبيعته على هذا النحو :

ـ الشاعر بعد تجربة النفى و التشتيت ظهر معدنه الأصيل

ـ اليواقيت تزداد نقاء وصقلا بعد خوضها النار

وكأننا أمام أربعة عناصر للتشبيه؛ فالشاعر يشبه اليواقيت من ناحية. وتجربة النفى تشبه النار من ناحية أخرى؛ ثم يربط ا لشاعر بين هذه العناصر على نحو ما أسلفنا.

ورغم تداول هذا التشبيه (تشبيه البعد بالنار. وتشبيه الإنسان الأصيل بالذهب الذى يزداد قيمة مع مرور الزمن) فإنه لا يقوم على التشابه الظاهرى بل يلحظ الجانب الخفى فى العناصر كلها.

ولا شك فى أن ما سبق يهيئ الذهن لثبات الشاعر على مبدائه وأصالته وانتمائه الذى لا يتحول فى مقابل الآخرين (الأعداء) الذين يتلونون كالحرباء :

ولا يحول لنا صبغ ولا خلق إذا تلون كالحرباء شانينا

وفى الأبيات التالية يعود الشاعر مرة أخرى للحديث عن " الشمس " التى شبهها فى صورة سابقة بـ " بلقيس " وهى " ترفل فى وشي اليمانينا "، لكنه يقدمها فى هذه الأبيات فى صورة الملك العظيم، ثم يعقد آصرة بينها وبين شاطئ النيل بخضرته وأشجاره :

لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

ألم تؤله على حافاته ورأت عليه أبناءها الغر الميامينا ؟

إن غازلت شاطئية في الضحى لبست خمائل السندس الموشية الغينا
وبات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا

ومن الواضح أن هذه الصورة الكلية تتألف من مجموعة من العناصر هي :

الشمس، الشاطئين، الخمائل، الشجر، القز وهي عناصرطبيعية، بالإضافة إلى العنصر البشرى (أبناء مصر الغر الميامين). والبعد الزمني المتمثل في نزول الشمس وصعودها والإشارة إلى " الضحى ".

ومن خلال هذه العناصر الطبيعية والبشرية والزمنية تنبني هذه الصورة الكلية وتتأكد دلالاتها التي يمكن تلخيصها في دلالتين رئيسيتين : عظمة مصر وأبنائها وجمال واديها.

يبدو مما سبق أنني لم أطلق صفة " الموضوعية " على الصور السابقة إلا لأنها تتجه إلى " محاكاة الخارج " الطبيعي غالبا؛ ولم يكن ذلك يعني - خاصة عند شوقي افتقادها للرؤية الذاتية أو اقتصارها على التشابه الظاهرى على نحو ما يمكن أن نلاحظ في بعض النماذج القديمة أو المعاصرة أو لدى شوقي نفسه في نماذج أخرى

3 - الصورة الاسترجاعية (محاكاة التاريخ) :

علاقة شوقي بالتاريخ علاقة وثيقة بل إنه قد اعتبره - كما أشرنا سالفا - أحد مصادرالإلهام مثله مثل الطبيعة؛ ولذلك نرى شعره يدور بصورة شبة مطردة بين هذين المصدرين ، الطبيعة و التاريخ وفي

هذه القصيدة موضوع الدراسة لا يشغل التاريخ حيزا كبيرا؛ فالشاعر مشغول بتصوير تجربة الغربة وتذكر أيامه في مصر؛ والحنين إليها.

لهذا تجد الأبيات التي تسترجع التاريخ قليلة وموزعة على القصيدة ما بين ماضي الأندلس وماضي مصر؛ وتقوم ثنائية " الأندلس / مصر " وهي ثنائية مماثلة وليست ثنائية ضدية؛ تقوم على ثنائية " المكان / الزمن "، فالأندلس غائبة زمنيا لكنها حاضرة مكانيا وإن كان هذا الحضور بصورة مغايرة [أسبانيا المعاصرة] أما مصر فهي غائبة مكانيا بفعل تجربة النفي. وغائبة على مستوى الزمن الماضي. لكنها حاضرة في وعي الشاعر ومخيلته؛ ومن خلال هذه المستويات المتداخلة يتداعى على مخيلة الشاعرزمن الأندلس فيتذكر فتيتها الذين لا تنال الأرض أدمعهم ولا مفارقهم إلا وهم يصلون :

رسم وقفنا على رسم الوفاء له	نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم	ولا مفارقهم إلا مصلينا
لو لم يسودوا بدين فيه منبهة	للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

ونلاحظ على هذه الأبيات غلبة التعبير الحقيقي فهي تخلو من التعبير المجازي باستثناء التعبير الاستعاري في " الإجلال يثنينا " والذي يقترب من التعبير الحقيقي لكثرة تداوله، والمحسن البديعي [الجناس التام] بين " رسم ورسم " في البيت الأول. فاستثناء هذا تستخدم الأبيات التعبير الحقيقي؛ وإن كان من الممكن تأويل البيت الثاني على

أنه كناية عن العزة والإباء، والبيت الثانى بوصفه كناية عن الأخلاق الهادية.

وفي بيتين مماثلين يسترجع شوقي ماضى مصر ومجدها :

لم يجر للدهر إعذار ولا عرس إلا بأيامنا أوفى ليالينا
ولا حوى السعد أطغى فى أعنته منا جيادا ولا أرخى ميادينا

فبا ستثناء ما نلاحظه من تعبير استعارى فى "حوى السعد"؛ أو ما يمكن تاويله من كنايات نجد غلبة التعبير الحقيقى، وكأن الشاعر يعبر عن حقائق غير قابلة للشك، وهى كذلك بالفعل وربما كان هذا ما أغنى الشاعرعن التماس المجاز فالتاريخ الذى يسرده يغنى - بحقائقة الناصعة - عن اصطناع الصيغ البلاغية؛ وإن كان ذلك يقلل - بلا ريب - من القيمة الشعرية لهذه الأبيات مقارنة بغيرها من أبيات القصيدة.

إن هم الشاعر فى هذه الصور الاسترجاعية هو تقديم الأحداث الدالة والحقائق التاريخية فى أسلوب يمثل الإيجاز ميزته الأساسية كما يتضح من هذه الأبيات :

وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل القياصر دناها فراعينا
ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا
كأن أهرام مصر حائط نهضت به يد الدهر لا بنيان فانينا

إيوانه الفخم من عليا مقاصره يفنى الملوك ولا يبقى الأواوينا؟

واللافت حقا أن التعبيرات المجازية القليلة المتمثلة فى التشبيه (كأن أهرام مصر حائط........) والاستعارة (يد الدهر، إيوانه يفنى...... ولا يبقى......) الملاحظ أن هذه التعبيرات لم ترد إلا بغرض تأكيد الحقائق التاريخية الواردة فى الأبيات من قبيل قوة مصر وسبق حضارتها وشموخ آثارها.

ولا أبالغ إذا قلت إن هذه الأنماط الثلاثة للصورة الشعرية التى قدمتها سابقا والمتمثلة فى الصورة الذاتية والصورة الموضوعية والصورة التاريخية تكاد تشمل شعر شوقى كله وليس ما ذكرناه سوى نماذج دالة عليها.

خاتمـــــة

لا شك فى أن دراسة شعر شوقى تحتاج – على غير ما هو شائع – إلى دراسات أكثر اقترابا من بنية القصيدة الشعرية لديه وأعنى بذلك أن تكون الدراسة بعيدة – بقدر الإمكان – عن متابعة حياة الشاعر ومواقفه السياسية وانعكاس ذلك على شعره لأن مثل هذه الدراسات تبعد عن فنية القصيدة الشعرية واستبصار خصوصيتها مقارنة بغيرها من قصائد مجايليه من الشعراء.

كما أن هذه الدراسات تتعامل مع الشعر كما لو كان وثيقة اجتماعية أو سياسية وليس غاية فى ذاته مما يقرب بينه وبين الأنماط الكتابية الأخرى كما ينبغى أن تبتعد الدراسات النصية التى تتعامل مع الشعر بوصفه جنسا أدبيا له تقاليده النوعية ينبغى أن تبتعد عن محاولة النظر إليه كما لو كان مرآة لنفسية الشاعر طبقا للمفهوم الرومانسى الذى يمكن أن نجد صداه فى كتاب (الديوان) الشهير لعباس محمود العقاد و إبراهيم عبد القادر المازنى أو كتاب (ابن الرومى حياته من شعره) للعقاد لأن مثل هذه المقاربات لا تتوائم مع القصيدة الإحيائية وخاصة شعر شوقي.

وبناء عليه فقد كان منهجنا قائما على"الاقتراب من النص الشعرى دون الانغلاق عليه مراعين تجليات ثنائية المحافظة والتجديد التى كانت المحور الأساسى والذى من خلاله استطعنا مقاربة مفهوم الشاعر ومفهوم الشعر وأشكال البنية الشعرية فى تعددها الدلالى والفنى .

الهــــــوامش

1 - " حركات التجديد فى الأدب العربى " د . عبد المحسن طه بدر ص 155 دار الثقافة للطباعة والنشر .

2، 3، 4، 5 - انظر " تطور الأدب الحديث فى مصر " د . أحمد هيكل ص 130 دار المعارف ط 3 " الحداثة فى الشعر المعاصر " د . جبرا إبراهيم جبرا مجلة فصول المجلد الثالث العدد الأول ص 264

6 - " الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر " د . محمد فتوح أحمد ص 147 دار المعارف 1984

7 - " عناصر التراث فى شعر شوقى " ناصر الدين الأسد مجلة فصول ص 24 المجلد الثالث، العدد الأول 1982 .

8 - انظر السابق ص 24 .

9 - " شعرية الشوقيات " حمادى محمود فصول ص 56 العدد الأول 1982

10 - " الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى " د . محمد مندور ص 6 الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية طبعة 1983 .

11 - " فى حدود الأدب " د . محمود الربيعى ص 104 الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية (170) .

12، 13، 14، 15 - السابق ص 105 .

انظر " استعادة الماضى . دراسات فى شعر النهضة " د . جابر عصفور ص 33 ، 31 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م .

16 - " ديوان شوقى " توثيق وتبويب ...... د . أحمد الحوفى القسم الأول ص 585 دار نهضة مصر 1981 وسوف نشير لرقم الصفحة فى المتن حتى نهاية البحث .

17 - " استعادة الماضى .... " د جابر عصفور صفحة 70 مرجع سابق .

18 - " الكاتب الحديث وعالمه " الجزء الأول فريزر ت أحمد سلامة محمد السيد صفحة 19 الهيئة المصرية العامة للكتاب الألف كتاب الثانى 148

19 - " مقدمة فى نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 161 دار العودة - بيروت 1979

20 - انظر " تطور الأدب الحديث فى مصر " د . أحمد هيكل صفحة 98 وما بعدها

دار المعارف ط 3

21 - " الثقافة المصرية بين الرسمية والشعبية " محمد الفيل صفحة 188 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007

22 - " مقدمة فى نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 161 دار العودة بيروت 1979

25،24،23 " فن الشعر د . إحسان عباس صفحة 146 دار الثقافة – بيروت الطبعة الثالثة

" قراءة التراث النقدى " د. جابر عصفور صفحة 289 ، 292 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006

26 - نقلا عن " الحوار الأدبي حول الشعر " د. محمد أبو الأنوار صفحة 371 دار المعارف الطبعة الثانية 1987

27 - نقلا عن " فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق " د. رجاء عيد صفحة 214 منشأة المعارف بالإسكندرية 1988

28 - نقلا عن " الشعر العربى الحديث بنياته وابد الاتها – التقليدية " د . محمد بنيس صفحة 79 دار توبقال للنشر طبعة أولى 1989

29 - " عن البنيوية التوليدية " د . جابر عصفور فصول صفحة 89 يناير 1981

30 - نقلا عن " إشكالية الحداثة ..... " د . عبد الرحمن عبد السلام مجلة عالم الفكر صفحة 87 العدد المجلد 30 (2001) .

31 - د . على عشرى زايد نقلا عن " شعر فدوى طوقان – جماليات التشكيل " د . عبير أبو زيد صفحة 294

32 نقلا عن " الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها – التقليدية " محمد بنيس صفحة 149 مرجع سابق

33 - نقلا عن " الحوار الأدبى حول الشعر " د . محمد أبو الأنوار صفحة 513 مرجع سابق

34 - راجع فى ذلك ما ذكره د . أحمد الحوفى فى تقديمه للشوقيات صفحة 16 – 24 و صفحة 30 – 33

35 - " مقدمة فى نظرية الأدب " د . عبد المنعم تليمة صفحة 129

36 - نقلا عن " تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة " د . خيرى دومة صفحة 48 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

37 - " أساليب السرد فى الرواية العربية " د . صلاح فضل صفحة 83 دار سعاد الصباح 1992

38 - أنظر " تداخل كل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة " د . خيرى دومة صفحة 40 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999

39 راجع " الاغتراب الروحى قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور " فصل من رسالة " الحداثة الشعرية فى مصر " محمد السيد إسماعيل صفحة 252 رسالة ما جستير مخطوطة بكلية العلوم 1991

40 - انظر الجحيم الأرضى قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور " محمد بدوى صفحة 26 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986

41 - " الملاحم فى الشعر العربى " عبد الجبار السامرائى ضمن كتاب " آراء حول قديم الشعر وجديده " مجموعة مؤلفين صفحة 44 سلسة كتاب العربى الكتاب الثالث عشر 15 أكتوبر 1986

44،43،42 - انظر " فن المطولات عند شوقى وحافظ " د . عبده بدوى مجلة الشعر صفحة 37 العدد 32 أكتوبر 1983

السابق صفحة 39 ، 40

45 - " الفلكلور والأساطير العربية " شوقى عبد الحكيم نقلا عن " الزمن الروائى جدلية الماضى والحاضر عند جمال الغيطانى " عبد السلام الككلى صفحة 188 مكتبة مدبولى 1992

46 - حياتى فى الشعر " صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة صفحة 108 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

47 - انظر العديد من الشواهد الدالة على ذلك فى كتاب " استعادة الماضى .... د . جابر عصفور مرجع سابق

48 - انظر " ديوان شوقى " توثيق وتبويب د . أحمد الحوفى القسم الأول صفحة 178 مصدر سابق

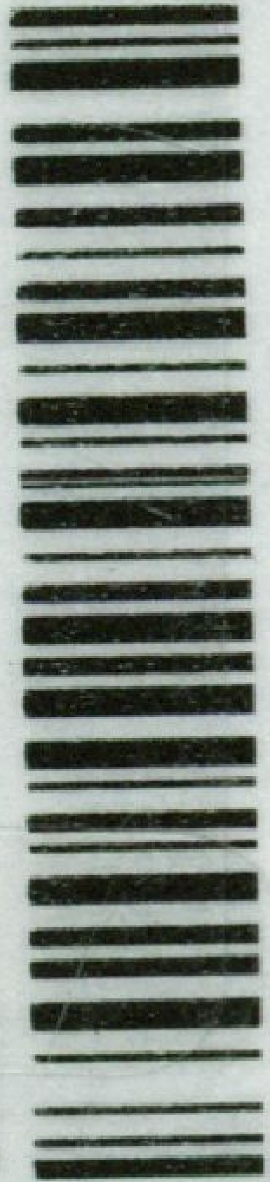
49 - نقلا عن " العودة إلى الإيمان " هنرى لنك ت د. ثروت " عكاشة صفحة 13 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996

50 - نقلا عن " منهج فى التحليل النصى للقصيدة تنظير وتطبيق " د . محمد

حماسة عبد اللطيف مجلة فصول صفحة 114 المجلد الخاص عشر العدد الثانى 1996
51 - " الحجيم الأرضى .... " محمد بدوى صفحة 47 مرجع سابق
52 - د. إبراهيم أنيس " الأصوات العربية " نقلا عن " الأسلوبية والخطاب الشعرى – الشريف الرضى نموذجا " محمود أحمد الطويل صفحة 100 الهيئة العامة لقصور الثقافة لكتابات نقدية العدد 158
53 - السابق صفحة 368
54 - مقالات فى النقد الأدبى " د . رشاد رشدى صفحة 55 المكتب المصرى الحديث الطبعة الثانية يناير 1979
55 - معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة " د. محمد الهادى الطرابلسى فصول صفحة المجلد الثالث الأول 1982
56 - السابق صفحة 88
57 - " شوقى والذاكرة الشعرية " د . كمال أبو ديب فصول صفحة 104 مرجع سابق
58 - " أسواق الذهب " نقلا عن الصورة الفنية فى شعر شوقى الغنائى " د . عبد الفتاح عثمان فصول صفحة 146 مربع سابق
59 - " الصورة الشعرية " س دى لويس ترجمة أحمد نصيف الجنابى صفحة 20
60 - الصورة الفنية فى شعر شوقى الغنائى " د . عبد الفتاح عثمان فصول صفحة 145 مرجع سابق
61 - أوستن وأرين نقلا عن السابق صفحة 156
62 - " قراءة التراث النقدى " د. جابر عصفور صفحة 296 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006
63 - د . محمد غنيمى هلال نقلا عن " بناء القصيدة العربية الحديثة " د . على عشرى زايد صفحة 80
64 - السابق صفحة 81
65 - " نظرية البنائية فى النقد الأدبى " د . صلاح فضل صفحة 311 الهيئة المصرية العامة للكتاب
66 - " قراءة التراث النقدى " د . جابر عصفور صفحة 266 مرجع سابق



هذا كتاب في شعرية شوقي، ويرى الكاتب أنه من المفيد – لمقاربة ثنائية المحافظة والتجديد في شعر شوقي– أن نضع هذه الثنائية في سياق ثقافي أكثر شمولاً من مجرد نسبة "النص" إلى صاحبه، فالمبدع مهما بلغت درجة تفرده يظل واقعًا تحت مجموعة من التأثيرات المتباينة التي تتسرب إليه من الماضي والحاضر؛ ومن هذا المنطلق يرى الكاتب أنه من الأجدى على النقد المعاصر في مقاربته لشعرية شوقي أن ينطلق من ثلاثة محاور أساسية؛ هي: مفهوم الشاعر، ومفهوم الشعر، ورؤية العالم، وهو طرح يظنه الكاتب أكثر جدوى من تلك المحاولات الكثيرة التي بذلت في تصيِّد ألفاظ شوقي ومعانيه وصوره الشعرية معزولة عن سياقها الثقافي العام فهو منهج يشتت الرؤية ولا يفضي بنا إلى تفهم شعرية شوقي.



تصميم الغلاف: هند سمير



www.gocp.gov.eg

الثمن: أربعة جنيهات